



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - PPGL
MESTRADO EM LETRAS**

FLÁVIO PASSOS SANTANA

**CURTINDO OS CURTAS:
ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS DISCURSIVAS DE ARACAJU E DE
ARACAJUANOS EM CURTAS-METRAGENS**

São Cristóvão
Fevereiro de 2017

FLÁVIO PASSOS SANTANA

**CURTINDO OS CURTAS: ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS DISCURSIVAS
DE ARACAJU E DE ARACAJUANOS EM CURTAS-METRAGENS**

Trabalho de defesa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, na linha de pesquisa Teoria do Texto, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Geralda de Oliveira Santos Lima

Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Márcia Regina Curado Pereira Mariano.

São Cristóvão
Fevereiro de 2017

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

Santana, Flávio Passos
S232c Curtindo os curtas : análise da construção de imagens
discursivas de Aracaju e de aracajuanos em curtas-metragens /
Flávio Passos Santana ; orientadora Geralda de Oliveira Santos
Lima.– São Cristóvão, SE, 2017.
92 f. : il.

Dissertação (mestrado em Letras) – Universidade Federal de
Sergipe, 2017.

1. Análise do discurso. 2. Curta-metragem. 3. Intertextualidade. 4.
Aracaju (SE). I. Lima, Geralda de Oliveira Santos, orient. II. Título.

CDU 81'42

FLÁVIO PASSOS SANTANA

**CURTINDO OS CURTAS: ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DE IMAGENS DISCURSIVAS
DE ARACAJU E DE ARACAJUANOS EM CURTAS-METRAGENS**

Trabalho de defesa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Sergipe, na linha de pesquisa Teoria do Texto, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

São Cristóvão, _____ de _____ 2017.

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Geralda de Oliveira Santos Lima (Orientadora)
Doutora em Linguística pela Universidade Estadual de Campinas
Universidade Federal de Sergipe

Prof.^a Dr.^a Márcia R. C. P. Mariano (Co-orientadora)
Doutora em Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo
Universidade Federal de Sergipe

Prof.^a Dr.^a Maria Emília de Rodat de Aguiar Barreto Barros (Membro interno ao programa)
Doutora em Letras pela Universidade Federal da Bahia
Universidade Federal de Sergipe

Prof.^a Dr.^a Lilian Cristina Monteiro França (Membro externo ao programa)
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Universidade Federal de Sergipe

Aprovada em:

São Cristóvão – SE, 22 de fevereiro de 2016.

A você, meu caro leitor

A natureza que fala a câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente.

Walter Benjamin, 1996, p. 94

Agradecimentos

Aos meus pais, Vera Lúcia e José Martins, por me ensinarem que o mundo dos estudos é o melhor caminho. Às minhas irmãs Cris, Kely e Ianne, pela preocupação e incentivo.

Agradeço à prof.^a Márcia, por ter me mostrado, desde a graduação, os caminhos da Retórica e da Argumentação, pela orientação e pela disponibilidade. Sou muito grato a tudo que me proporcionou. Sou seu fã.

Ao meu namorado, Thiago, pela compreensão e pelas palavras de conforto em momentos tensos durante a escrita e também pelo seu companheirismo.

À prof.^a Geralda pela orientação.

Às professoras Maria Emília, Vanda Elias e Lilian França pelas contribuições para o enriquecimento do meu trabalho.

Aos amigos de longa data Diane, Carla, Dayane, Jeferson, Jorge, Nicaelle, Kelly, Monique, Flávio, Vivi, Tenório e Thiago Bezerra.

Aos amigos que conheci na pós-Graduação Débora, Gládisson, Amysa, Grace, Danilo, Lili, Andinho.

Também agradeço a Rosângela Rocha, por ter me recebido na Casa Curta-SE e também a Issac Dourado, um dos produtores dos curtas, que disponibilizou o material para que eu pudesse fazer as análises.

E à CAPES, pela bolsa concedida.

RESUMO

Os textos trazem indícios de quem fala, daquele a quem se dirige e, também, dos grupos sociais a que pertencem esses sujeitos. Nos textos que falam sobre Aracaju isso não é diferente. Diante disso, tomamos como ponto de partida para o nosso trabalho um dos elementos do triângulo aristotélico do discurso persuasivo, o *ethos* – a imagem que o orador constrói de si em seu discurso –, que pode ser relacionado à identidade discursiva e que tem sido foco de estudo em abordagens teóricas neo-retóricas e discursivas. Desse modo, tentamos, a partir desta proposta, responder as seguintes perguntas: (i) qual a identidade discursiva inerente a Aracaju? (ii) e qual a inerente aos aracajuanos?; (iii) de que forma são construídas imagens discursivas em curtas produzidas nesta cidade? Pretendemos, com isso, analisar imagens vinculadas à nossa cidade através de dois curtas-metragens produzidos por sergipanos, Isaac Dourado, Arthur Pinto e André Aragão: "Xandrilá" e "Madona e a cidade paraíso". Para tanto, adotamos como pressupostos teóricos, nesta pesquisa, estudos da Argumentação e Retórica de Aristóteles (2011 [384-322 a. C.]); Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]); Mosca (1999). Tentamos mesclá-los com o conceito de Intertextualidade proposto por Bakhtin (2015 [1992]); Koch; Bentes; Cavalcante (2008), na medida em que todo texto pode retomar outros textos, o que acaba evidenciando uma analogia entre o seu interior com o seu exterior. Por conta disso, nos dá a possibilidade de compreender como as imagens discursivas presentes nos curtas foram criadas. Também, nos embasamos em estudos de Maingueneau (2005) e Amossy (2005), a fim de dar um alargamento do conceito do *ethos* aristotélico. Em Greimas e Courtés (2013 [1993]), bem como Barros (2012), trazemos conceitos da semiótica greimasiana, e em Padovan (2001); Bernardet (1985 [1936]); Xavier (2012); Metz (1972) estudos sobre cinema e/ou os curtas-metragens. Para obtermos os resultados almejados, optamos pela análise verbal e não-verbal de algumas cenas dos curtas-metragens em questão, tomando como critério para esse recorte a oposição entre sagrado e profano. O mesmo critério foi utilizado para o recorte de músicas que compõem a trilha sonora. A partir desses excertos, analisamos, particularmente, os intertextos presentes nos filmes, considerando a intertextualidade como uma estratégia importante na definição de *ethé*. As temáticas tratadas e as suas concretizações em figuras, a cenografia, além de outras estratégias diversas que, junto à intertextualidade, pudessem revelar as ideologias, os valores, as crenças de orador, do auditório, indicar as identidades discursivas, os *ethé*, que daí emergem, também foram considerados na análise. Os *ethé* revelados pelos textos são, de um lado, das pessoas que não seguem os padrões de vida impostos pela sociedade e, de outro lado, os daqueles que marginalizam os primeiros e se ajustam aos comportamentos tidos como adequados à sociedade. Ainda se revelam os *ethé* dos autores implícitos, os produtores, bem como do seu auditório, que se mostram fiéis à origem dos curtas-metragens e preocupados em resolver os problemas ocorridos na cidade em que vivem. Com o resultado dessas análises, esperamos, que divulgando imagética e discursivamente a cidade, a sua história, os seus valores, a sua cultura e o seu povo, haja uma significativa difusão do conhecimento acerca desta região em diversas áreas de atuação.

Palavras-chave: Curta-metragem. *Ethos*. Imagens Discursivas. Intertextualidade. Cidade de Aracaju.

ABSTRACT

The texts bear indications of who is speaking, who is addressed and, also, of the social groups to which these subjects belong to. In the texts that state Aracaju this is no different. Thus, we took this as a starting point for our work which is one of the elements of the Aristotelian triangle of persuasive discourse, ethos - the image that the speaker constructs of himself in his discourse - that can be related to the discursive identity and that has been the focus of study in neo-rhetorical and discursive theoretical approaches. Thus, we try, from this proposal, to answer the following questions: (i) what is the discursive identity inherent in Aracaju? (Ii) and what is inherent to the Aracajuanos ?; (Iii) how are discursive images constructed in short movies produced in this city? We intend to analyze images linked to our city through two short movies produced by sergipeans, Isaac Dourado, Arthur Pinto and André Aragão: "Xandrilá" and "Madona e a cidade paraíso ". For this, we adopted as theoretical presuppositions, in this research, Aristotle's Argumentation and Rhetoric studies (2011 [384-322 BC]); Perelman and Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]); Mosca (1999). Trying to merge them with the concept of intertextuality proposed by Bakhtin (2015 [1992]); Koch; Bentes; Cavalcante (2008), insofar as all text can resume other texts, which ends up showing an analogy between its interior and its exterior. Because of this, it gives us the possibility to understand how the discursive images present in the short movies were created. We also based our studies on Maingueneau (2005) and Amossy (2005), in order to give an extension of the concept of Aristotelian ethos. In Greimas and Courtés (2013 [1993]), as well as Barros (2012), we bought concepts of greimasian semiotics, and in Padovan (2001); Bernardet (1985 [1936]); Xavier (2012); Metz (1972) studies on cinema and / or short films. In order to obtain the desired results, we opted for the verbal and non-verbal analysis of some scenes of the short films in question, taking as a criteria for this clipping the opposition between sacred and profane. The same criteria was used to cut songs that make up the soundtrack. From these excerpts, we analyzed, in particular, the intertexts present in the films, considering intertextuality as an important strategy in the definition of *ethé*. The themes dealt with and their concretions in figures, scenography, and other diverse strategies that, along with intertextuality, could reveal the ideologies, values and beliefs of speaker and audience and indicate the discursive identities, *ethé*, that emerge from them was also considered in the analysis. The ethos revealed by the texts are, on one hand, the people who do not follow the standards of life imposed by society and, on the other hand, those who marginalize the former and conform to the behaviors considered appropriate to society. The ethos of the implied authors, the producers, as well as their audience, are still revealed, who are faithful to the origin of the short films and concerned with solving the problems that occurred in the city in which they live. With the result of these analyzes, we hope that by disseminating imagery and discursively the city, its history, its values, its culture and its people, there will be a significant diffusion of the knowledge about this region in several areas of activity.

Keywords: Short-film. Ethos. Discursive Images. Intertextuality. City of Aracaju.

RESUMEN

Los textos tienen evidencia de hablar, que a quien va dirigida y también los grupos sociales a los que pertenecen estos temas. En los textos que hablan de Aracaju esto no es diferente. Por lo tanto, tomamos como punto de partida para nuestro trabajo en uno de los elementos del triángulo del discurso persuasivo aristotélica, el *ethos* - la imagen que el hablante construye a sí mismo en su discurso - que puede estar relacionado con la identidad discursiva y que ha sido el foco estudio en los enfoques teóricos neo-retóricos y discursivos. Por lo tanto, tratamos, a partir de esta propuesta, responder a las siguientes preguntas: (i) ¿el que la identidad discursiva inherentes en Aracaju? (ii) ¿y en el que el aracajunian inherente?; (iii) ¿la forma en que se construyen las imágenes discursivas en cortometraje producidos en esta ciudad? Tenemos la intención, por lo tanto, al analizar las imágenes vinculadas a nuestra ciudad a través de dos cortometrajes producidos por sergipanos, Isaac Dourado, Arthur Pinto y André Aragão: "Xandrilá" y "Madona e a cidade paraíso". Por lo tanto, hemos adoptado los supuestos teóricos, estos estudios de investigación de la Argumentación y la Retórica de Aristóteles (2011 [384-322 a. C.]); Perelman y Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]); Mosca (1999). Tratando de fusionarlos con el concepto de intertextualidad propuesto por Bakhtin (2015 [1992]); Koch; Bentes; Cavalcante (2008), en la que todo el texto se puede reanudar otros textos, lo que termina indicando una analogía entre su interior con su exterior. Debido a esto, nos da la oportunidad de entender cómo se crearon las imágenes discursivas en corto. También, nos embasamos en los estudios de Maingueneau (2005) y Amossy (2005) con el fin de dar una extensión del concepto de el *ethos* aristotélico. En Greimas y Courtés (2013 [1993]) y Barros (2012), traemos conceptos greimasiano semiótica, y Padovan (2001); Bernardet (1985 [1936]); Xavier (2012); Metz (1972) los estudios de cine y / o cortometrajes. Para obtener los resultados deseados, se optó por el análisis verbal y no verbal de algunas escenas de las películas cortas en cuestión, teniendo como criterio para este recorte la oposición entre lo sagrado y lo profano. El mismo criterio se utilizó para cortar canciones que componen la banda sonora. A partir de estos extractos, se analiza, en particular los intertextos presentes en las películas, teniendo en cuenta la intertextualidad como una estrategia importante en el establecimiento de *ethé*. Temas ellos y sus logros tratados en las figuras, el conjunto de diseño, además de varias otras estrategias que, por la intertextualidad, podrían revelar las ideologías, los valores y las creencias de los altavoces y auditorio e indicar las identidades discursivas, *ethe*, que luego emergen también se consideraron en el análisis. El *ethé* revelado por los textos son, por un lado, las personas que no siguen los estándares de vida impuestas por la sociedad y por el otro lado, aquellos que marginan a la primera y se ajustan las conductas consideradas apropiadas para la sociedad. Aún así revelar *ethé* autores implícitos, los productores, así como a su público, que muestran cierto que el origen de cortometrajes y de que se trate en la solución de los problemas que se produjeron en la ciudad en la que viven. Con los resultados de estos análisis, esperamos que la difusión de imágenes y discursivamente la ciudad, su historia, sus valores, su cultura y su gente, hay una significativa difusión de conocimientos sobre esta región en varias áreas.

Palabras clave: Cortometraje. Ethos. Imágenes Discursivas. Intertextualidad. Ciudad de Aracaju.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
 CAPÍTULO 1 – OS CURTAS-METRAGENS: TRAJETÓRIA E AVANÇOS	21
1.1 O cinema e a impressão de realidade	21
1.2 Os Curtas-metragens	24
1.2.1 Benefícios concedidos aos curtas-metragens	26
1.3 A linguagem cinematográfica	28
 CAPÍTULO 2 – O CONCEITO DE ETHOS SOB MÚLTIPLOS OLHARES.....	42
2.1 A Retórica e os seus mecanismos persuasivos	42
2.2 O ethos: a imagem que o orador constrói de si	49
2.2.1 A estereotipagem, a cenografia e a construção de imagens.....	51
2.3 Intertextualidade: uma reflexão acerca de sua força argumentativa.....	56
2.3.1 A noção de paraíso construída intertextualmente.....	57
 CAPÍTULO 3 - CURTINDO OS CURTAS: DESVENDANDO O ETHOS DE ARACAJU E DE SEUS HABITANTES	64
3.1 Metodologia	64
3.2 <i>Xandrilá</i>	66
3.2.1 A (des)crença como elemento para a construção do ethos.....	66
3.2.2 A trilha sonora como representação do ethos de Renata	69
3.3 <i>Madona e a cidade paraíso</i>	73
3.3.1 Aracaju por detrás da mídia	73
3.3.2 As Madonas: entre o sagrado e o profano	75
3.4 Inter-relação entre os curtas	82
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
 REFERÊNCIAS	90

QUADROS

Quadro 1: Os tipos de planos	31
Quadro 2: Pares sobre os pontos de vista de Renata	70
Quadro 3: Oposição entre o sagrado e o profano	81

FIGURAS

Figura 1: Praia de Aracaju	32
Figura 2: Universidade Tiradentes	32
Figura 3: Ponte <i>Construtor João Alves</i>	33
Figura 4: Calçadão do centro comercial de Aracaju	34
Figura 5: Cliente de Renata	35
Figura 6: Renata contando dinheiro na rua	35
Figura 7: Madona falando ao microfone no bar	36
Figura 8: Madona conversando com sua amiga no bar	36
Figura 9: Renata em cima do prédio	37
Figura 10: Pepper sob o efeito das drogas	38
Figura 11: Madona deitada no colo da amiga	39
Figura 12: Sentimento de ódio de um dos assassinos	39
Figura 13: Madona encurralada pelos assassinos	40
Figura 14: Madona morta no chão de uma das ruas do centro	41
Figura 15: Cena após a morte de Madona	63
Figura 16: Madona del Prado, de Giovanni Bellini	76
Figura 17: Madona Solly, de Rafael Sanzio	77
Figura 18: Madona no colo de Val embaixo da ponte	78
Figura 19: Pietá, de Michelangelo	80
Figura 20: Val com Madona falecida em seu colo	81

INTRODUÇÃO

Aracaju, a capital do menor estado brasileiro, é conhecida nacionalmente pelas suas belezas naturais, como as praias, o Rio Sergipe e o Rio Poxim. É berço, ainda, de grandes riquezas culturais, como Sílvio Romero e Tobias Barreto, na literatura; Chiko Queiroga e Antônio Rogério, na música popular; e, nas festas tradicionais, o Fest Verão e o Forró Caju. Por possuir todas essas características, são construídas em noticiários, em textos veiculados nacionalmente e também em curtas-metragens produzidos na capital, diversas imagens discursivas de Aracaju e dos aracajuanos como sendo uma terra de pessoas tradicionais, que privilegiam a cultura¹ local, e de um povo hospitaleiro, por receber diversos turistas para desfrutarem de suas festas e de suas belezas.

Feitas essas considerações no tocante às imagens discursivas que circulam a respeito dessa cidade, e adentrando na perspectiva teórico-metodológica que circunscreve o nosso trabalho, tomamos como ponto de partida para a nossa pesquisa o triângulo aristotélico do discurso persuasivo, constituído pelo ethos – a imagem que o orador constrói de si no discurso²; pelo pathos – a imagem construída do auditório; e pelo logos – o próprio discurso –, nos atendo mais especificamente ao primeiro elemento, que pode ser relacionado à identidade discursiva e que tem sido foco de estudo nos últimos anos em pesquisas discursivas. Com base nisso, e a partir do que foi elencado acima, nos indagamos: i) qual(is) a(s) identidade(s) discursiva(s) inerente(s) a Aracaju? ii) qual(is) a(s) identidade(s) discursiva(s) inerente(s) aos aracajuanos? iii) de que forma são construídas essas imagens discursivas em curtas-metragens produzidos na cidade?

Com efeito, nossas reflexões partem de dois vieses: de um lado, a importância de os sujeitos refletirem – tanto dentro quanto fora da academia – acerca da identidade, por tomarem conhecimento da realidade da sociedade da qual fazem parte e também, por meio da reflexão, tornarem-se cidadãos mais críticos e questionadores, não se deixando influenciar pelo que é propagado no espaço em que vivem; de outro, a valorização das produções culturais locais das pequenas e médias cidades brasileiras, que nem sempre são divulgadas pelas grandes mídias. A partir disso, analisamos as imagens discursivas veiculadas sobre Aracaju por meio de dois curtas-

¹ Cultura aqui "se refere a todos os elementos do modo de vida de uma sociedade que podem ser aprendidos, como idioma, valores, regras sociais, crenças, hábitos e leis" (GIDEENS; SUTTON, 2016, p. 213).

² A concepção de discurso, neste trabalho, está voltada para o conceito de enunciado, assim como explanaremos mais adiante.

metragens produzidos por sergipanos, Isaac Dourado³, Arthur Pinto e André Aragão, e difundidos tanto dentro como fora do estado, a saber: *Xandrilá*, *Madona e a cidade paraíso*.

Assim, tomando a apreensão do ethos/ethé⁴ de Aracaju e dos aracajuanos como objetivo geral, estabelecemos os seguintes objetivos específicos: abordar as imagens da identidade local expressas na materialidade audiovisual; comprovar como a intertextualidade está presente entre os textos e como isso influencia na construção de sentidos; proporcionar a pesquisadores da área e futuros pesquisadores a oportunidade de observar o diálogo entre estudos da Retórica e da Argumentação com um gênero não escrito/audiovisual; contribuir para a difusão dos curtas-metragens, a fim de que as pessoas passem a conhecer esses trabalhos que são pouco divulgados na grande mídia.

Para tanto, adotamos como pressupostos teóricos os estudos da Argumentação e Retórica, como os de Aristóteles (2011 [384-322 a. C.]) e Perelman & Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]), tentando mesclá-los com o conceito de Intertextualidade de Koch, Bentes e Cavalcante (2008), já que, segundo estas autoras, com base em Bakhtin (2015 [1992]), todo texto pode retomar outros textos, o que acaba evidenciando uma analogia entre o seu interior com o seu exterior. Por conta disso, percebemos haver a possibilidade de compreendermos como as imagens discursivas presentes nos curtas foram criadas. Também nos embasamos nos estudos de Maingueneau (2005) e os de Amossy (2005) sobre o ethos; e alguns conceitos da Semiótica greimasiana pautando-nos em Greimas e Courtés (2013 [1993]) e Barros (2012). Além disso, fizemos um breve panorama historiográfico do cinema, sobretudo dos curtas-metragens, baseando-nos em Padovan (2001), Bernardet (1985 [1936]), Xavier (2012) e Metz (1972).

Como dissemos, no que concerne à composição dos nossos *corpora*, nos valeremos de dois curtas-metragens produzidos por sergipanos e com tema central a história de personagens que se encaixam na minoria social, a saber: *Xandrilá*, *Madona e a cidade paraíso*.

Xandrilá é um filme baseado em um conto homônimo de Isaac Dourado; narra a história da personagem Renata, uma garota rebelde que vivia quebrando as regras impostas pela sociedade (bebia e fazia sexo no banheiro da escola, não respeitava a professora, era expulsa da sala de aula) e se apaixonou por Pepper (ou Osvaldo, como sua tia o chamava). Este também é um jovem rebelde (vivía e era sustentado por uma tia beata, não trabalhava, estava sempre usando drogas, dirigia em

³ Isaac Dourado é carioca, mas veio para Sergipe ainda criança.

⁴ Plural do termo ethos.

alta velocidade, ultrapassava barreiras de lugares proibidos) que almejava curtir a vida de forma intensa sem pensar no futuro e nos problemas que poderia enfrentar. Juntos, Renata e Pepper formaram uma banda, porém, ela não durou muito tempo, por Pepper sempre usar o dinheiro que eles conseguiam para comprar drogas. Renata, então, rompeu com o relacionamento e com a banda, e aceitou o convite de um *gigolô* para se tornar garota de programa (entre o dinheiro e o seu corpo, ela escolheu o dinheiro - este, atraente e eufórico para ela). Nessa nova fase de sua vida, a protagonista acreditava que esse podia ser um futuro promissor, visto que ela passou a ter algo que antes só conseguiria com muito esforço e estudo, algo tido como repulsivo e disfórico para a personagem. Desse modo, Renata se viu feliz e realizada no mundo da luxúria. Pepper, por sua vez, acabou sofrendo uma overdose de drogas (xandrilá), falecendo no final da película.

O segundo curta que compõe os nossos *corpora*, *Madona e a cidade paraíso*, mostra a oposição entre o que ocorre na conhecida maior prévia carnavalesca do Brasil, o Pré-Caju, e as ruas do centro de Aracaju. A película tenta desmascarar a imagem que é propagada na grande mídia de cidade paraíso. Para isso ela aborda a história – baseada em fatos reais – da personagem Madona⁵, uma travesti que vivia nas ruas se divertindo, dançando e fazendo os outros rirem. Acabou sendo assassinada brutalmente por um grupo de jovens, concomitante ao momento em que a festa acontecia em um bairro nobre da cidade. Na trama também há a presença da personagem Val, uma amiga de Madona que sempre estava ao seu lado, inclusive após a sua morte. No dia seguinte, a cidade "varre" tudo o que aconteceu e segue normalmente.

O que as duas películas têm em comum, além de serem produzidas pelas mesmas pessoas (André Aragão, Arthur Pinto e Isaac Dourado), é o fato de elas tratarem de personagens que vivem em Aracaju e, por isso, podem representar a cidade por meio daquilo que é propagado nas películas. Com base nisso, os curtas mostram como é ser garota de programa e travesti nessa capital e como são tratadas pela sociedade aracajuana, evidenciando aí um ethos dos seus habitantes, que desvelaremos por meio do arcabouço apresentado. Além disso, os curtas fazem referência ao paraíso: *Xandrilá*, remetendo ao mito de *Shangri-la*, desenvolvido pelo inglês James Hilton, em seu livro *Horizonte Perdido*; *Madona e a Cidade Paraíso*, remetendo à cidade de Aracaju como sendo o próprio paraíso, por conta da repercussão que ela possui na mídia como sendo "a capital

⁵ Amós Lima Chagas, na época, a travesti utilizava Madona como um apelido e não como nome social.

da qualidade de vida⁶", "a pequena mais charmosa do Brasil⁷", criando um par de opostos entre o sagrado e o profano. Vale ressaltar que verificamos a presença de pares opostos na construção das imagens discursivas de todos os personagens, inclusive da própria urbe, fazendo-nos refletir que esse pode ser entendido como um mecanismo elementar para evidenciar o ethos.

Para obtermos os resultados almejados, optamos pela análise verbal e não-verbal de algumas cenas dos curtas-metragens em questão, tomando como critério para esse recorte a oposição entre sagrado e profano. O mesmo critério foi utilizado para o recorte de músicas que compõem a trilha sonora. A partir desses excertos, analisamos, particularmente, os intertextos presentes nos filmes, considerando a intertextualidade uma estratégia importante na definição de *ethé*. As temáticas tratadas e suas concretizações em figuras, a cenografia, além de outras estratégias argumentativas diversas que, junto à intertextualidade, pudessem revelar as ideologias, os valores, as crenças de orador, do auditório, indiciar as identidades discursivas, os *ethé*, que daí emergem, foram também consideradas na análise.

Diante dessa problemática e a fim de cumprir nosso objetivo, as abordagens por nós seguidas, já citadas, mostram-se apropriadas por oferecerem um arcabouço teórico e metodológico que permite a análise do texto como um todo.

Assim, fizemos dois recortes de cada curta-metragem. Em *Xandrilá*, detivemo-nos na cena em que Pepper e sua tia conversam, na sala de casa, observando como o diálogo, o comportamento entre eles se mostravam e podiam nos guiar para o ethos desses personagens; o segundo recorte foi de duas músicas que compõem a trilha sonora da película e falam a respeito de Renata, atentando para como a caracterização da personagem, por meio da letra da música, interfere na construção discursiva de sua imagem. Em *Madona e a cidade paraíso*, também fizemos dois recortes: o primeiro, baseado na cena entre Madona e sua amiga Val conversando, embaixo da ponte *Construtor João Alves*, sobre a festa do Pré-Caju. Por conta disso, trazemos a visão de Aracaju sob dois ângulos – o dos aracajuanos e o que é propagado na mídia; o segundo recorte teve como objetivo observar a construção da imagem de Madona, para isso, fizemos uma analogia com obras de arte renascentistas, além de observarmos a intertextualidade com a cantora *pop* americana de

⁶ Disponível em: <http://globoreporter.globo.com/Globoreporter/0,19125,VGC0-2703-19547-3-319428,00.html>. Último acesso em 04/02/2017, às 14h42min.

⁷ Disponível em: http://www.nenoticias.com.br/60672_globo-aracaju-a-pequena-mais-charmosa-do-brasil.html. Último acesso em 04/02/2017, às 14h42min.

mesmo nome, bem como os efeitos de sentido provocados por meio da paródia da música *Like a virgin*, de Madona, feita pela banda “Asas Morenas”.

Em decorrência de termos experiência em pesquisas científicas na área de Letras⁸, propomos, neste trabalho, continuar investigando sobre a construção das imagens discursivas criadas a partir das estratégias argumentativas. No entanto, agora, resolvemos mudar o foco desta investigação tanto no que se refere ao lugar estudado quanto ao *corpus*, substituindo os textos escritos por itabaianenses que vínhamos utilizando no PIBIC, como revistas e livros, pelos curtas-metragens, e alterando o direcionamento do ethos.

De acordo com Padovan (2001), os curtas-metragens sempre foram relevantes para o nosso cinema, e isso ocorre pelo fato de, geralmente⁹, sua produção não necessitar de um alto custo, se comparado com os longas-metragens, o que acabou sendo uma das suas principais características, além de sua pequena duração na tela.

Além disso, os curtas passaram a representar o modo de pensar do povo brasileiro, tanto por serem falados em português como também por retratarem questões nacionais. No entanto, esse tipo de audiovisual foi duplamente menosprezado. Primeiro, por não se adaptar aos longas-metragens, tidos como modelo comercial; segundo, pela aversão a filmes nacionais, daí a sua desvalorização.

Pelo fato de utilizarmos o ethos como um dos principais conceitos norteadores de nosso trabalho, é necessário trazer o conceito de Retórica e traçarmos um breve histórico de sua trajetória nos estudos da linguagem, para entendermos a respeito dessa disciplina. A Retórica surgiu no século V a.C., na cidade de Siracusa, e teve seu estudo priorizado até o século XIX. Aristóteles (2011[384-322 A.c]), um dos principais responsáveis pela sistematização da Retórica, afirma que podemos entendê-la como

[...] a faculdade de observar, em cada caso, o que este encerra de próprio para criar a persuasão. Nenhuma outra arte possui tal função. Toda outra arte pode instruir e persuadir acerca do assunto que lhe é próprio. [...] Quanto à retórica, todavia, vemo-la como o poder, diante de qualquer questão que nos é apresentada, de observar e descobrir o que é adequado para persuadir (2011, p. 44-45).

⁸ Participamos por três anos consecutivos como bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), na UFS (Universidade Federal de Sergipe), *campus* Professor Alberto Carvalho, sendo que, no primeiro ano de pesquisa, trabalhamos com questões relacionadas à Análise do Discurso de linha francesa, e, nos dois últimos, com Estudos da Argumentação e Retórica, mantendo a conversação dessa abordagem com outras do texto e do discurso, em que nos detivemos na análise de estratégias argumentativas utilizadas na construção do ethos itabaianense, a partir de textos escritos por moradores da cidade de Itabaiana/SE.

⁹ Existem curtas mais caros que longas-metragens.

Apesar de a Retórica ter sido relacionada à persuasão desde sua origem, os estudos retóricos no século XIX passaram a ser desvalorizados, em razão de a arte retórica ter se resumido ao estudo das figuras, que seriam responsáveis por discursos apenas floridos, sem nenhum conteúdo. Mas, no ano de 1958, Chaïm Perelman, filósofo de Direito e um dos mais importantes teóricos da Retórica do século XX, juntamente com sua colega de trabalho Lucie Olbrechts-Tyteca, escreveram o *Tratado da Argumentação*: a nova retórica, e então os estudos retóricos foram atualizados. Nesse mesmo ano, Toulmin lançou o livro *The uses of argument*, que também retoma os estudos aristotélicos.

De acordo com Mariano (2013), a argumentação se dá tanto no nível narrativo quanto no nível discursivo dos textos. No nível narrativo, ela está ligada mais especificamente ao percurso da manipulação – quando um destinador visa a induzir um destinatário a uma mudança, a uma ação. Essa manipulação pode ocorrer de diversas maneiras, contudo, todas elas têm como finalidade levar o outro a entrar em conjunção ou disjunção com determinados objetos de valor, tidos como algo importante para o destinador e/ou para o destinatário. Dentre as estratégias utilizadas para esse fim, a intertextualidade seria, de acordo com a autora, uma estratégia argumentativa pertencente ao nível narrativo do texto, em que o destinador convocaria um coadjuvante, por meio do intertexto, para manipular o destinatário.

Koch, Bentes e Cavalcante (2008) estudam o conceito de Intertextualidade com base nos postulados de Bakhtin (2015 [1992]). Essas autoras defendem o fato de que o texto não pode ser compreendido de forma isolada, pois ele sempre sofre interferência de textos outros. Além da intertextualidade, outra noção importante levada em consideração, nesta pesquisa, é a imagem discursiva, que é a essência do nosso projeto, a qual vem sendo discutida entre vários diálogos com diversas teorias do discurso. O ethos, de acordo com Aristóteles (2011 [384-322 a.C.]), pode ser entendido como a imagem que o orador constrói de si; ressaltamos que esse orador não é o autor real, mas um autor implícito, construído no texto.

O orador e o auditório da Retórica equivalem, nos estudos da enunciação, ao enunciador e ao enunciatário. Da mesma forma, nas duas abordagens, trata-se não dos autores/falantes e dos leitores/ouvintes reais, mas sim implícitos. Deste modo, o ethos, relativo àquele que fala/escreve, é uma imagem discursiva, construída no texto, assim como o pathos, outro meio de persuasão apontado por Aristóteles (2011, [384-322 a.C.]), este relativo ao ouvinte/leitor, também constitui

uma imagem discursiva. Deste modo, Fiorin (2008, p. 139), levando em consideração os estudos enunciativos de Benveniste e relacionando-os aos estudos do ethos aristotélico afirma que o ethos:

[...] explicita-se na enunciação enunciada, ou seja, nas marcas deixadas na enunciação. Portanto a análise do ethos do enunciador nada tem de psicologismo que, muitas vezes, pretende infiltrar-se nos estudos discursivos. Trata-se de apreender um sujeito construído pelo discurso e não uma subjetividade que seria a fonte de onde emanaria o enunciado, de um psiquismo responsável pelo discurso. O ethos é a imagem do autor, não o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito.

Além disso, Fiorin (2008) esclarece que ao falar em ethos do enunciador, está se referindo a ator e não actante da enunciação, visto que Greimas e Courtés (2013 [1993], p. 44) definem ator como “obtido pelo procedimento de debreagem (*débrayage*) e de embreagem - que remetem diretamente à instância da enunciação”.

Como existem três níveis enunciativos (enunciador, narrador e interlocutor) e a análise do ethos é construída com base no ator da enunciação, devemos esclarecer quem são esses atores. O ethos do interlocutor é a imagem discursiva do personagem de uma obra, no nosso caso está atrelada à Renata, ao Pepper e sua tia, à Madona e sua amiga. Já o ethos do narrador diz respeito a uma obra singular, nos curtas, esse narrador diz respeito aos seus produtores. O ethos do enunciador, por sua vez, é obtido ao analisar a obra inteira de um autor. No nosso trabalho, acreditamos que possamos chegar ao ethos do enunciador, por analisarmos as obras em que esses produtores construíram juntos, até o momento.

Nessa mesma linha, Maingueneau (2005), em um artigo do livro *Imagens de si no discurso*, organizado por Ruth Amossy, traz-nos o conceito de ethos dito e ethos mostrado; o primeiro significando aquilo que o enunciador diz ser; o segundo, relacionado ao que ele mostra ser, depreendido por indícios deixados no texto, no modo de dizer.

Essa marcação constante na materialidade textual, que assinala a presença de uma imagem discursiva, também está evidenciada em Beth Brait (2012), ao explicitar o conceito de estilo proposto por Bakhtin (2015 [1992]). Trazendo a noção de estilo, ela nos diz

[...] o estilo é o homem, dizem; mas poderíamos dizer: o estilo é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte – o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa (2012, p. 93).

Com isso, quer-se dizer que o estilo de um autor é perpassado pela imagem que este tem do seu ouvinte, como se eles fossem indissociáveis – produção e recepção do discurso, respectivamente. Mariano (2013), por seu turno, também reflete sobre a relação entre a pessoa e

seu grupo e mostra que, como somos sujeitos sociais, ao enunciarmos, construímos não apenas um ethos individual, mas, além disso, um ethos social, que vai nos rotular como pertencentes a um determinado grupo social, pois, através de nosso discurso, serão evidenciados a ideologia, os valores e a cultura desse grupo.

Tomando como norte esses levantamentos, acreditamos que, ao analisarmos curtas-metragens produzidos por aracajuanos, que revelam a cultura, a história da cidade e de seu povo, poderemos nos aproximar da identidade discursiva da cidade de Aracaju e de seus moradores, cuja voz é incorporada por diferentes oradores. Dessa forma, seria apropriado falar em um ethos de Aracaju, sabendo que sua imagem é estabelecida por meio dos enunciados de quem fala em seu nome; estes, por sua vez, pela construção do ethos individual, fazem com que possamos chegar ao ethos de um grupo do qual fazem parte. Como nos diz Sobral (2012, p. 24), o sujeito, ao dizer algo, “diz de uma certa maneira dirigindo-se a alguém”, sendo que o modo de ser desse alguém acaba interferindo na maneira que esse sujeito¹⁰ diz, na escolha dos itens lexicais utilizados. Ao mesmo tempo, postula que “Dizer é dizer-se”: isto é, na medida em que enunciamos, criamos uma imagem de nós e, a partir dessa imagem, os outros nos reconhecem.

Com base no que foi exposto, acreditamos que a nossa pesquisa seja um meio de divulgação dos curtas-metragens sergipanos, visto que, a partir das análises, nosso trabalho poderá servir como instrumento de incentivo para que outros pesquisadores se envolvam e comecem a trabalhar com a análise argumentativa fílmica. Além disso, os roteiristas que venham a ter acesso ao nosso trabalho, posteriormente, poderão perceber a forma de construção dos argumentos das suas narrativas e quais as formas mais eficazes para conseguir a adesão do seu espectador.

Tendo em vista esses intentos, ressaltamos que, a partir dos resultados, será possível fazer outras leituras referentes a Aracaju e ao que aqui vem sendo produzido artisticamente. Esses resultados, por seu turno, podem ser debatidos nas salas de aulas, tanto da academia quanto das escolas, pois serão discutidos valores de interesse de todos os sergipanos.

Afora esta introdução e as considerações finais, estabelecemos o nosso trabalho desta forma:

- Capítulo I – *Os curtas-metragens*: trajetória e avanços – apresentamos a *impressão de realidade* proporcionada pelo cinema, tomando como base Bernardet (1985). No

¹⁰ Sujeito aqui é entendido com o definem Greimas e Courtés (2013 [1993], p.488) [...] como um actante, cuja natureza depende da função na qual se inscreve.

que diz respeito ao curtas-metragens, explanamos o seu surgimento, quais os benefícios concedidos no decorrer do tempo e a sua propagação. Além disso, baseando-nos na linguagem cinematográfica (METZ, 1976), especificamente no que concerne aos planos, construímos um quadro, com base em Xavier (2012), a fim de apresentar como esses planos aparecem nos curtas e os efeitos de sentidos causados.

- Capítulo 2 – *O conceito de ethos sob múltiplos olhares* – abordamos os principais conceitos da Argumentação e Retórica (ARISTÓTELES, 2011 [384-322 a.C]), tomando o ethos como o principal elemento persuasivo do triângulo aristotélico. Por o ethos ser o principal elemento do nosso trabalho, trouxemos estudos de Maingueneau (2004, 2005) e Amossy (2005), a fim de construirmos um aporte teórico consistente para as nossas análises. Além disso, também apresentamos o conceito de intertextualidade desenvolvido por Bakhtin (2015 [1992]) e utilizado em Bentes; Kock; Cavalcante (2008), por se mostrar um importante artifício para a construção dos ethé.
- Capítulo 3 – *Curtindo os curtas*: desvendando o ethos de Aracaju e de seus habitantes – continuamos com as análises dos nossos *corpora*, para isso, construímos dois recortes – tanto em *Xandrilá* quanto em *Madona e a cidade paraíso* – atentando-nos para os discursos das personagens e a trilha sonora utilizada nas películas. Além disso, fizemos a inter-relação entre os dois curtas-metragens tentando responder às perguntas levantadas na nossa pesquisa.

CAPÍTULO 1 - OS CURTAS-METRAGENS: TRAJETÓRIA E AVANÇOS

A história do cinema é em grande parte a luta constante para manter ocultos os aspectos artificiais do cinema e para sustentar a impressão de realidade. O cinema, como toda área cultural, é um campo de luta, e a história do cinema é também o esforço constante para denunciar este ocultamento e fazer aparecer quem fala. (BERNARDET, 1985 [1936], p. 20 [1936]).

Neste capítulo, mostramos como a criação do cinema causou uma “impressão de realidade” (BERNARDET, 1985 [1936]) no seu público, fazendo com que este recebesse a sétima arte de forma positiva. Além disso, para situar nosso trabalho, apresentamos como surgiram os curtas-metragens, quais as suas intenções e o seu formato, bem como os benefícios que conseguiram alcançar no decorrer da sua trajetória (PADOVAN, 2001). Ademais, por meio da significação do cinema (XAVIER, 2012; METZ, 1976), relacionamos os conceitos trabalhados nessa área com cenas dos curtas para confirmar como se dão os efeitos de sentidos e nos ajudar no capítulo de nossas análises.

No subtópico que segue, apresentamos o surgimento do cinema e a causa de sua “impressão de realidade” no auditório.

1.1 O cinema e a impressão de realidade

Bernardet (1985 [1936]), em sua obra *O que é cinema?*, da coleção Primeiros Passos, faz um panorama geral a respeito do cinema, da sua história, dos seus precursores, da sua linguagem e da sua mercadoria. Em seu primeiro capítulo, "Realidade e dominação", o autor relata sobre o primeiro dia de exibição pública de uma película cinematográfica, em Paris, em 28 de dezembro de 1895. Ele conta que Georges Méliès foi até um dos irmãos Lumière¹¹ e disse que gostaria de ter um "cinématographo", porém, este retrucou dizendo que o aparelho não chegaria a fazer sucesso, já que era apenas uma máquina de pesquisa construída para realizar o movimento e não daria muito tempo para que o público cansasse desse tipo de reprodução. Porém, não foi isso que aconteceu.

¹¹ Os irmãos Lumière foram os criadores do cinematógrafo, também são conhecidos como os *pais do cinema*.

Daí nos perguntamos: como então o "cinématographo" continua conquistando o público depois de mais de um século, se este aparelho surgiu sem esse intuito? Para ajudar a responder esta pergunta, precisamos trazer à baila o que foi reproduzido naquele 28 de dezembro: filmes curtos, em preto e branco. Um deles reproduzia a chegada de um trem na estação, de forma que, à medida que ele ia se aproximando, enchia a tela, causando a impressão de projeção sobre a plateia. O ponto-chave deste momento se dá pelo fato de, mesmo as pessoas sabendo que ali não era um trem real avançando sobre as suas cabeças, aquela exibição gerava uma ilusão de verdade, denominada de "impressão de realidade". Eis a descrição de Bernardet (1985 [1936], p. 12):

Ver o trem na tela como se fosse verdadeiro. Parece tão verdadeiro - embora a gente saiba que é mentira - que dá para fazer de conta, enquanto dura o filme, que é de verdade. Um pouco como no sonho: o que a gente faz num sonho não é real, mas isso só sabemos depois, quando acordamos.

Assim sendo, podemos dizer que o cinema acaba nos passando a sensação de que aquilo que está sendo veiculado é a nossa própria vida, mesmo sabendo da sua não-realidade, da sua fantasia. Foi George Méliès quem percebeu que era possível ver as fantasias como se fossem reais. Após este ter comprado o "cinématographo", resolveu filmar na rua, quando, de repente, o aparelho para. Assim que volta ao normal, ele percebe que, nesse meio tempo, o ônibus que estava estacionado seguiu viagem e um carro fúnebre estacionou em seu lugar. Por conta disso, esse fragmento da gravação ficou parecendo que havia acontecido uma mágica: o ônibus tinha se transformado em um carro fúnebre (BERNARDET, 1985 [1936]).

De acordo com Bernardet (1985 [1936], p. 16), "essa complexa tralha mecânica e química" fez com que fosse afirmada outra ilusão: o cinema é uma arte "objetiva, neutra, na qual o homem não interfere". E exemplifica trazendo o poema e a pintura, afirmando que estas são artes que sofrem interferência do artista, sendo que o cinema, segundo ele, "elimina a intervenção e assegura a objetividade". Contudo, ele deixa claro que essa interpretação perdurou por muito tempo e hoje em dia as coisas mudaram muito, apesar de ainda haver rastros dessa forma de entender o cinema, mas que o autor ressalta que é apenas uma ilusão.

Com base em Metz (1972), todos os filmes – independente de sua qualidade – são primeiramente uma peça de cinema, no mesmo sentido quando se fala em peça de música. O cinema possui diversos contornos, figuras e estruturas estáveis - em se tratando de fato antropológico - que devem ser estudados de forma direta. Diante disso, o que se torna mais importante é a *impressão de realidade* vivida pelo espectador diante do filme. Pois, muito mais do

que as obras de arte (teatro, romance, pintura), o filme nos dá a impressão de estarmos diante de um espetáculo real, causa no público uma ação perceptiva e afetiva de "participação", cria uma confiabilidade pela forma de se dirigir ao público, chegando a alcançar um tipo de enunciado que consegue ser levado a sério.

Para argumentar a favor dessa tese, Metz (1972) aborda uma lei de psicologia que afirma que o movimento, ao ser percebido, é visto como real e, como as pessoas acabam visualizando o movimento, elas não duvidam que aquilo não seja real. Deste modo, diz-se que "no cinema, a impressão de realidade é também a realidade da impressão, a presença real do movimento" (METZ, 1972, p. 23).

Não obstante, para se chegar a esse ponto de vista não é tão simples, levando em consideração que a imagem cinematográfica, de fato, não reproduz o que vemos. Isso se explica por conta de vermos além da tela, ou seja, não somos capazes de enxergar apenas a tela em nossa frente, mas também as suas extremidades. O ser humano vê em cores, quando sabemos que, quando o cinema surgiu, era em preto e branco. Até mesmo hoje em dia, com o cinema 3D, 4D e suas ramificações, é necessário usar óculos apropriados que acabam não reproduzindo o que vemos (o natural), como já se chegou a pensar, mas apenas cria uma ilusão de realidade, termo alcunhado por Bernardet (1985 [1936]).

Na história da sétima arte, ocorreu uma luta para continuar propagando os seus aspectos artificiais, dando espaço para ela reproduzir a impressão de realidade. Eis os apontamentos de Bernardet (1985 [1936], p. 21)

Ao que se pode responder que nunca uma máquina tem uma significação em si, ela sempre significa o que a fazem significar (embora seja um pouco mais complicado do que isso). Em outras palavras, podemos dizer que uma técnica não se impõe em si. Dela se apropria um segmento da sociedade e é essa apropriação que lhe dá significação.

Isto é, por trás do que é reproduzido no cinema, há toda uma equipe responsável por gravar, a seu modo, o que deseja reproduzir. Além disso, o sentido não depende apenas daqueles que o produz, mas também daqueles que o recebe. Isso nos remete ao que apresentaremos no capítulo seguinte, quando trataremos da retórica e de seus mecanismos persuasivos. A seguir, trazemos apontamentos acerca do surgimento dos curtas-metragens e a sua recepção no mundo cinematográfico.

1.2 Os curtas-metragens

De acordo com Padovan (2001), o curta-metragem, no Brasil, apresentou um reforço significativo ao cinema nacional devido especialmente a alguns aspectos, tais como: na maioria das vezes, o baixo custo em relação ao longa-metragem; a apresentação do “caráter de escola”. Isso se deve ao fato de, em sua criação, os cineastas se depararem com diversas dificuldades, em meio às quais iam aprendendo, aos poucos, as suas técnicas. Por conta disso, diversos desses cineastas que começaram com os curtas passaram a confeccionar longas. Isto posto, diz-se que o filme curto possui esse caráter escolar, de iniciação; esse caráter acaba possibilitando um refinamento tanto do curta/do longa como também do próprio profissional.

O curta-metragem juntamente com o filme propaganda foram os responsáveis por manter elevadas as produções para o cinema entre os anos de 1968-1984, dado que, como aponta Bernardet (1985 [1936]), depois do surgimento da TV, a sétima arte passou por grandes dificuldades, e a única saída foi a inovação.

A esse respeito, Padovan (2001, p. 13) utiliza as palavras¹² da cineasta Regina Jehá para mostrar o valor dos curtas:

[...] um pouco antes da retomada da produção de longas-metragens, foi o curta que sustentou o cinema brasileiro, devido a alta qualidade desses curtas. Não faz muito tempo que isso aconteceu. A retomada está acontecendo há cinco anos? Antes disso, o curta foi a resistência. Foi o campo onde se travou a batalha da resistência do cinema brasileiro. Exatamente porque era feito por jovens, por idealistas, por pessoas que não tem altos compromissos na vida, e que portanto podem se dedicar um pouco mais, a se sujeitar a não receberem. A não receber dinheiro nenhum... foi feito nessa base: na base da amizade e do ideal de se fazer cinema no Brasil. A chama se manteve acesa dessa maneira. Ou você acha que a retomada aconteceu porque de repente a Secretaria do Audiovisual resolveu investir dinheiro e estava todo mudo maduro para fazer esses filmes maravilhosos que estão sendo feitos. Onde é que se aprendeu a fazer esse tipo de filme se não foi no curta-metragem? (*sic*).

Nessa citação fica evidenciada a importância do curta-metragem por ter sido uma espécie de “salvador” do tipo de audiovisual circulado à época, por ser produzido por pessoas que não almejavam ter lucro nenhum com a sua venda. Faziam apenas com o intuito de veicular os seus ideais, a maneira de pensar brasileira, por esses curtas abordarem temas nacionais, por retratarem casos e questões que deviam ser levados para o conhecimento dos espectadores.

12 A Dissertação de Mestrado de Padovan (2001) foi escrita com base em diversos depoimentos de cineastas brasileiros a respeito do cinema e dos curtas-metragens no Brasil.

No entanto, os curtas que acabavam sendo difundidos não recebiam destaque nacional. A causa disso era porque os modelos circulados no mercado não estavam relacionados aos longas, a filmes estrangeiros. Em contrapartida, sabemos o valor que há nesse tipo de produção, na medida em que o curta pode ser visto como um condutor informacional e cultural, em virtude de grande parte deles tratar de fatos a respeito da nacionalidade, além de ser considerado como um documento histórico, uma vez que registra eventos acontecidos em determinado tempo.

Embora o curta-metragem não recebesse o valor merecido, houve épocas em que ele foi o grande responsável por determinar o modo de se fazer cinema, como bem argumenta Padovan (2001, p.14):

Durante a década de 1960 no Brasil, o filme curto brasileiro ocupou-se praticamente de buscar retratar a realidade do país. Em meados da década com a chegada ao país do equipamento de som direto, ou seja, um gravador de som portátil ligado em sincronia com uma câmera cinematográfica, conseguiu-se uma maior autenticidade na captação de som e imagem fora de estúdio, além de possibilitar um deslocamento e locomoção muito maior das equipes. Com a introdução deste recurso filmou-se bastante por todo o território nacional.

Com efeito, percebemos que os cineastas deram início à exploração do país. Em outras palavras, filmam não apenas dentro dos estúdios, mas também mostram ao público outros ambientes desconhecidos, objetivando proporcionar às pessoas uma consciência política. Pode-se dizer que essa liberdade de expressão ocorria por os patrocinadores serem eles próprios, ou por serem instituições de cunho cultural, a favor do compartilhamento das produções socioculturais e artísticas para a população.

Apesar de haver um grande número de curtas-metragens produzidos nessa época (1960-1980), o público ainda era muito reduzido e, como sabemos, o espectador é o principal responsável pelo reconhecimento de uma obra, posto que a recepção ao produto é que decide o seu sucesso ou o seu fracasso. Logo, não adiantava inovar nem apontar as mazelas do país se não tivesse público para assistir. Como consequência, surgiu, no ano de 1973, a Associação Brasileira de Documentaristas (ABD), cujo objetivo era proteger e propagar o documentário¹³. Outro ponto de relevante valor, em se tratando da ABD, é que ela era confiada a jovens cineastas com o interesse em obter recursos para a produção dos filmes como ação cultural.

13 Segundo Padovan, quando essa Associação foi criada, não definiram a distinção entre o documentário e o curta-metragem, apenas as suas semelhanças em serem filmes curtos (o documentário nem sempre).

Utilizando-se ainda do depoimento de Wagner Carvalho, também cineasta, Padovan (2001) argumenta ter ocorrido transformação, após a ABD, em relação ao que passou a ser produzido e exibido, a saber: filmes mais elaborados e melhor finalizados, filmados em 35 mm, bem como o aparecimento da ficção em curtas. No tocante ao que foi exposto, é possível verificar a importância indiscutível que a ABD teve para esse gênero cinematográfico no Brasil o que, nesse período, ocasionou em um grande desenvolvimento para o cinema brasileiro.

Seguindo essa linha de valorização dos curtas, abordamos, no próximo item, as leis que surgiram no Brasil a favor da reprodução desse gênero cinematográfico.

1.2.1 Benefícios concedidos aos curtas-metragens

Conforme Padovan (2001), a primeira lei para curta-metragem data do ano de 1932, a qual se pautava em reservar um mercado para os curtas. Criou-se, nesse mesmo período, o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), destinado a cuidar daquilo que era produzido cinematograficamente de estilo cultural e educativo. Após anos, o INCE foi substituído pelo Instituto Nacional de Cinema (INC). Alguns meses após essa substituição, por meio da Resolução de nº 04/67, foi definida a exibição obrigatória, nos cinemas, em 28 dias por ano, de curtas-metragens nacionais de classificação especial.

Mas foi sem dúvida a Lei nº 6.281¹⁴, de 9 de dezembro de 1975, a que mais resguardou os curtas. Eis o Art. 13:

Nos programas de que constar filme estrangeiro de longa-metragem, será estabelecida a inclusão de filme nacional de curta-metragem, de natureza cultural, técnica, científica ou informativa, além de exibição de jornal cinematográfico, segundo normas a serem expedidas pelo órgão a ser criado na forma do artigo 2º (BRASIL, Lei nº 6.281, de 9 de Dezembro de 1975). Extingue o Instituto Nacional do Cinema (INC), amplia as atribuições da Empresa Brasileira de Filmes S. A. - EMBRAFILME - e dá outras providências, Brasília, 9 de dezembro de 1975; 154º de Independência e 87º da República.

Como observado, esta lei estabelecia que o curta-metragem nacional fosse exibido tendo preservada a sua ligação com o longa-metragem estrangeiro, como se fosse uma espécie de propaganda/comercial antes da exibição do filme principal. Além disso, não foi decretada essa exibição para determinados dias do ano, assim como foi feito na lei apresentada anteriormente.

¹⁴ Disponível em: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1970-1979/lei-6281-9-dezembro-1975-366389-publicacaooriginal-1-pl.html>. Último acesso em 04/02/2017, às 02h19min.

Todavia, no que se refere à natureza do curta, nota-se a predominância de um conteúdo voltado para o conhecimento e não para o mero entretenimento.

No depoimento de Adilson Ruiz, ex-presidente da ABD, trazido na Dissertação de Padovan (2001, p. 21), diz-se que essa lei possuía dois papéis essenciais:

[...] essa lei veiculou o espaço do curta-metragem ao cinema estrangeiro, que é ainda hegemônico e que ocupa o mercado. Tinha um sentido político de trazer a cultura brasileira através do curta-metragem para o público que estava acostumado a ver filme estrangeiro. Além deste lado político existia também um “olho gordo” no próprio mercado do cinema estrangeiro que ocupava 70, 80 e as vezes até 90% do espaço. Assim uma lei de curta-metragem que tivesse uma motivação ideológica, que pudesse trazer para o público brasileiro a consumir produtos estrangeiros, trazer uma imagem do Brasil era algo que justificava esta segunda intenção que era pegar uma fatia deste dinheiro que entrava para o cinema estrangeiro e trazer para o curta-metragem.

Percebe-se então que, como resultado da Lei nº 6.281, a exibição dos curtas nos cinemas proporcionou um retorno do dinheiro investido em sua produção. Em decorrência dessa positividade em relação aos curtas, surgiram cada vez mais filmes desse gênero, mesmo essa lei não tendo sido bem recebida pelos exibidores e distribuidores. Outrossim, a sua exibição, antes dos longas, nos cinemas, fez com que surgisse um público interessado nesse tipo de produção que, com o tempo, poderia se tornar fã ou potencial consumidor de curtas-metragens.

A esse respeito Padovan argumenta:

A luta pela manutenção do curta-metragem, desde sua concepção até a exibição, é antes de tudo uma disputa econômica e política. Primeiro, porque sua produção em longa escala romperia o bloqueio das grandes distribuidoras e abriria espaço de mercado para realizações nacionais; segundo, porque o cinema, embora possa, e deva, ser pensado como mercadoria, possui algumas características próprias que o difere fundamentalmente de um simples produto de consumo (2001, p. 24).

Essas diferenças em relação ao longa-metragem podem ser vistas como a ideologia, os valores sociais e culturais, perpassados pelos produtores ao terem em mente o objetivo de persuadir o telespectador a aderir àquilo que é veiculado, a fim de tal público reproduzir as ideias propostas pelos setores hegemônicos da sociedade. Desse modo, lutar contra as grandes produtoras de cinema é o mesmo que lutar contra a ideologia a que elas aderem. Em vista disso, batalhar pela conservação do curta-metragem pode ser entendido como uma disputa econômica e política, porém, não se deve desistir, pois o curta-metragem, como dissemos, possui um grande valor no âmbito social, pelo fato de fazer com que os seus espectadores propaguem, em seus discursos, pontos de vista diferenciados a respeito dos problemas e situações que a sociedade enfrenta.

Essa explanação, de forma geral, foi necessária para que pudéssemos justificar o estudo dos curtas-metragens como sendo um produto artístico-cultural de relevante valor para a sociedade. Por isso, trazer a sua história é importante para que possamos conhecer não apenas os fatos ligados à sua origem, mas, principalmente, o modo como se desenvolveu e se tornou um material produzido e consumido dentro e fora do Brasil, inclusive no Estado de Sergipe.

Com isso, queremos dizer que os curtas *Xandrilá* e *Madona e a cidade paraíso* se inserem nesse espaço de circulação de audiovisuais e, como objeto de estudo, se mostram como uma fonte de pesquisa, na medida em que os enxergamos como produtos veiculadores de sentidos e de identidade. No item seguinte, abordaremos como a linguagem cinematográfica ajuda a construir sentidos nos audiovisuais.

1.3 A linguagem cinematográfica

Um fator primordial relacionado à inovação da linguagem cinematográfica é o deslocamento da câmera. Há dois tipos de movimentos: os *travelins* (os carrinhos) e os panorâmicos. No primeiro, a cabeça da câmera não se move, fica em cima do carrinho ou (dos) trilhos, indo para frente e para trás ou para um dos lados (o que faz o *zoom*, atualmente); no panorâmico, a câmera ficava fixa no chão e podia fazer um giro de 360°, hoje se usa câmera no ombro, câmera na mão, *steady cam* (em um determinado momento as câmeras eram fixadas em tripés; hoje não). Não se pode deixar de mencionar que, com o passar dos anos, o tamanho das câmeras foi diminuindo e isso fez com que elas pudessem ser transportadas no ombro do fotógrafo ou do cinegrafista, chegando a ter uma mobilidade como a do nosso corpo.

Em vista disso, vemos que a câmera, além de se deslocar pelo espaço, também o recorta. Esse recorte vai depender da posição em que ela se encontra em relação ao que é filmado. Essa posição ocupada pela câmera é denominada de ângulo. Para Bernardet (1985 [1936], p 36), "filmar então pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com uma finalidade expressiva. Por isso, diz-se: filmar é uma atividade de análise", pois requer uma visão antecipada do que se pretende reproduzir para que surta os efeitos de sentido pretendidos.

A posição da câmera (alta, baixa), tendo um ponto de vista (existe ainda o ponto de vista do outro), também é outro pontoa câmera de relevância para os sentidos pretendidos, o que se denomina de câmera subjetiva. Sua presença deve ter limitações, pois se ela permanecer presente

por muito tempo pode acabar com o recurso. Quando a reprodução da cena não mostra os pontos de vista das personagens, tem-se a presença do ponto de vista do narrador, que também é chamado como "ponto de vista de Deus". No entanto, esse ponto de vista do narrador acaba passando despercebido pelos espectadores, acarretando na impressão da reprodução da própria vida

Algo de fundamental importância no cinema é o ato de manipulação, já que se tira uma imagem de cada vez. Porém o montador – pode ser o diretor, o produtor, o editor, o roteirista, dentre outras possibilidades – é quem escolhe a sua disposição, por isso Xavier (2012) diz ser a montagem o lugar da "perda de inocência", pois é neste momento que a cena é montada, tendo em vista os objetivos que o montador pretende atingir no seu espectador.

Para adentrarmos ao que é dito a respeito do discurso cinematográfico, utilizamos as palavras de Pudovkin (1926), trazidas por Xavier (2012, p. 53).

A ideia de visão, como representação de uma realidade em perspectiva, constitui o eixo de sua teoria. Fazer cinema praticamente confunde-se com traduzir em imagens, dar expressão visual a uma representação da consciência que, atentamente, observa o mundo que a rodeia. É daí que parte a sua ideia de tema, a seu ver o ponto de partida fundamental para a construção do roteiro, base para a realização do filme.

Dessa maneira, o escritor do roteiro tem a liberdade de explicitar o modo como enxerga o mundo, fazendo escolhas de acordo com o seu estilo. Esse é definido pela forma como ele trabalha o "material plástico" do cinema, influenciando a consciência do espectador, tanto emocional, com base no ritmo das imagens, como ideologicamente, por conta dos sentidos, das inferências apresentadas em sua montagem.

Assim como Pudovkin (1926), Béla Balázs (1970) (*apud* Xavier, 2012, p. 31) solicita um cinema mais claro e sem duplo sentido: "Um bom diretor de cinema não permite que o espectador olhe para a cena ao acaso. Ele guia o nosso olho inexoravelmente, de um detalhe ao outro, ao longo da linha de sua montagem". Essa orientação do nosso modo como olhar é um dos subsídios capaz de reconhecer o filme como sendo uma intenção. Essa intenção, no entanto, já está presente pressupostamente como uma situação ligada a qualquer experiência que o espectador possua frente ao filme. Ou seja, todas as pessoas que assistem a um filme têm em vista que aquilo que veem são planos reunidos, no intuito de obter determinada finalidade. Nesse caso, quem assiste já procura um sentido naquilo que está sendo reproduzido na tela. Sendo assim, fica a cargo da montagem apontar esse direcionamento, já que ela possui um grande poder de manipulação.

Considerando essas técnicas apresentadas e a sensibilidade que o espectador possui diante das imagens cinematográficas, o cinema obtém um lugar de relevância notável e passa a expressar

a recuperação da cultura visual que, segundo Balázs (1970), tinha sido atrofiada por séculos, por conta da tradição linguística e conceitual. Destarte, por meio do cinema, é possível observar os sentidos nos gestos ou pelas linhas que dominam determinada paisagem; ou melhor, "o que aparece na face e na expressão facial é uma experiência interior que é tornada imediatamente visível sem a mediação de palavras" (BALÁZS, 1970 *apud* XAVIER, 2012, p. 56).

Xavier (2012) argumenta que Kracauer (1960) defende que os filmes têm o poder de desvendar a textura do nosso dia a dia, e essa textura é formada de acordo com o povo, o tempo e o lugar. Com efeito, os filmes não só revelam o ambiente que nos é oferecido, mas também podemos expandi-lo em variadas direções. Ainda com base na textura pela qual o filme é formado, é possível compará-la com o mecanismo de persuasão desenvolvido na Retórica, quer dizer, para que o orador possa convencer seu auditório, ele precisa levar em consideração quem é seu público, qual a época que esse público vivencia e qual o lugar ocupado, para que, após isso, esse orador crie argumentos capazes de fazer com que esse público adira a seu ponto de vista.

Esses tipos de posicionamentos possuem uma intenção, que pode estar relacionada ao sentimento que o cinegrafista pretende propagar para quem assiste, ou ao destaque de determinado elemento presente na cena que poderá ajudar na sua significação. Assim, os sentidos construídos em cada cena podem ser peças-chave no entendimento do filme como um todo.

Destarte, teóricos tentaram criar gramáticas cinematográficas. Mostramos um pouco, por meio do quadro, baseado em Xavier (2012), o que se entende dos planos.

PLANO	CARACTERÍSTICA	SIGNIFICAÇÃO
Plano Geral (PG)	Exibe um espaço grande em que as personagens não podem ser reconhecidas.	Mais bucólico (ao contrário de PP e PPP).
Plano de Conjunto (PC)	Exibe um grupo de personagens em determinado local.	
Plano Médio (PM)	Os personagens são enquadrados de pé, com uma pequena faixa de espaço na parte superior e inferior.	Valoriza as relações entre o espaço e os personagens.
Plano Americano (PA)	Os personagens são filmados do joelho para cima.	Melhor para descrever os personagens agindo.
Primeiro Plano (PP)	Filma o busto.	Voltado para mostrar características, intenções, atitudes dos personagens.

Primeiríssimo Plano (PPP)	Exibe só o rosto.	Voltado para a vida interior, reações emocionais dos personagens para enfatizar a carga dramática do ator.
---------------------------	-------------------	--

Quadro 1: Os tipos de planos

Para exemplificar, apresentamos ilustrações (*prints*) dos curtas que reproduzem diferentes sentidos intencionados ou não pelos seus idealizadores.

Com base no quadro, verificamos que não há a presença do PG nos curtas em análise, talvez isso se dê pelo fato de as protagonistas dos curtas – Renata em *Xandrilá* e Madona em *Madona e a cidade paraíso* – serem pessoas de personalidade forte, que não se escondem diante da sociedade, mesmo sendo colocadas de lado pela sociedade, por serem uma garota de programa e uma travesti. Assim, talvez, a não utilização do Plano Geral também ocorra porque essas personagens tenham surgido para mostrar que elas estão presentes no nosso cotidiano, mesmo a grande parcela da população fechando os olhos para os preconceitos enfrentados por elas. Com isso, podemos inferir que esses curtas continuam sendo produzidos com o mesmo intuito de sua origem: denunciar realidades sociais.

O PC e o PM podem ser vistos como aquilo que Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958], p. 201) denominam de figura de comunhão, que, segundo eles, "são aquelas em que, mediante procedimentos literários, o orador empenha-se em criar ou confirmar a comunhão com o auditório. Amiúde essa comunhão é obtida à mercê de referências a uma cultura, a uma tradição, a um passado comuns". No caso em questão, como as filmagens foram gravadas em Aracaju – cidade dos produtores, e imaginando que a maioria dos seus espectadores também são da cidade –, o público acaba reconhecendo esses lugares e isso gera a aproximação entre o auditório e os curtas de que falamos anteriormente. Além disso, ver nesses filmes lugares já visitados desperta no auditório acontecimentos passados, gerando uma sensação nostálgica, fazendo com que o auditório consiga mais facilmente a sua "transferência" para dentro da tela e reforçando a "impressão de realidade". Ademais, essa remissão a lugares conhecidos dos sergipanos já estabelece uma intertextualidade com o conhecimento desse auditório.

Nas figuras 1 e 2 (*Xandrilá*), por exemplo, visualizamos Renata em ambientes conhecidos (Praia de Aracaju, Universidade Tiradentes (centro), Orla da Atalaia) pelos sergipanos em geral.

Talvez a figura 1 traga um lugar mais conhecido, por ser um local público visitado tanto por habitantes locais quanto por turistas. Por sua vez, o lugar em que se passa a cena da figura 2, seja mais conhecido pelo público jovem, por se tratar de uma universidade particular do estado. Todavia, isso não é um empecilho para a construção da significação, por acreditarmos que esse é o público alvo desse tipo de produção e também por haver outros ambientes locais apresentados no decorrer do curta.



Figura 1 - Praia de Aracaju (Cena de *Xandrilá*)



Figura 2 - Universidade Tiradentes (Centro) (Cena de *Xandrilá*)

Nas figuras 3 e 4, referentes ao curta *Madona e a cidade paraíso*, os lugares em comum a orador e auditório também estão presentes. Na figura 3 temos a cena gravada debaixo da ponte que liga a capital, Aracaju, ao município de Barra dos Coqueiros e que é um dos cartões postais da cidade, mostrando aí a sua importância para os aracajuanos. Além disso, por esta cena ter sido

gravada de baixo para cima, causa a impressão de a ponte ser ainda maior; como não podemos visualizar o seu fim e aparece a imagem do céu ao fundo, nos dá a impressão de que ela liga a cidade ao paraíso bíblico, entendido como localizado no céu, onde há a tranquilidade. E é assim que Madona se encontra nessa cena: em paz, segura por estar sendo confortada por sua amiga.

A figura 4 também remete a um local conhecido, o Calçadão, repleto de lojas comerciais e frequentado por sergipanos. Como o curta é baseado em fatos reais, segundo relatos¹⁵, Madona sempre se encontrava lá, ou dançando ou brincando com as pessoas que por ali passavam. Isso também pode nos remeter ao paraíso para essa personagem, visto que ela sempre estava feliz lá. Não feliz como muitas pessoas quando fazem compras, mas por se sentir bem diante de tanta gente, algo que, talvez, não fosse frequente em sua vida por ser uma moradora de rua e não ter uma família para acolhê-la.



Figura 3 - Ponte *Construtor João Alves* (localizada no centro da cidade)
(Cenas de *Madona e a cidade paraíso*)

¹⁵ Disponível em: <http://a8se.com/tv-atalaia/jel/video/2012/10/56897-policia-investiga-morte-do-travesti-madonna.html>. Último acesso em 25/01/2017, às 00h47min.



Figura 4 - Calçada do Centro comercial de Aracaju
(Cena de *Madona e a cidade paraíso*)

O PP, por filmar apenas o busto, acaba revelando características, atitudes dos personagens, pois as suas reações são vistas mais de perto, e isso foca o olhar de quem assiste para apenas aquele determinado plano. Esse plano é identificado em *Xandrilá* quando exhibe os clientes de Renata mostrando a sua forma de pagamento (figura 5), evidenciando aí a atitude do cliente de pagar para receber prazer. Outra cena é a protagonista contando o seu dinheiro (figura 6), significando a sua intenção em ter se tornado garota de programa. Além disso, a sua expressão de realização ao estar com o dinheiro na mão pode remeter ao que seria para ela estar no paraíso, pois, se ela se mostrava uma aluna sem interesse, se com a formação da banda com o Mr. Pepper ela não conseguiu realização financeira, agora, fazendo programa, ela se tornou uma garota de programa de sucesso obtendo muito dinheiro, aquilo que almejava. O fundo da figura 6 também é muito representativo por se tratar de uma rua movimentada, local onde geralmente ficam garotas que têm essa profissão.



Figura 5 - Cliente de Renata (Cena de *Xandrilá*)



Figura 6 - Renata contando dinheiro na rua (Cena de *Xandrilá*)

Em *Madona e a cidade paraíso*, o PP pode ser identificado quando Madona fala ao microfone no bar (figura 7), demonstrando o seu lado divertido, levando a vida como se fosse uma brincadeira, sem medo do preconceito, apenas sendo ela mesma. Seus trajes também acabam revelando esse seu comportamento alegre: muitos colares, batom vermelho, roupa colorida. Na figura 8, Madona e a sua amiga estão falando mal de uma das garotas que trabalham no bar (pois a amiga de Madona acredita estar perdendo "clientes" pelo fato de a outra mulher ser mais jovem), a fisionomia de ambas as personagens representa as características de pessoas bem resolvidas, que não temem a sociedade e que enfrentam os problemas da vida sem medo nenhum. O modo como a amiga de Madona olha (de cima para baixo) também reflete essa sua maneira de encarar a vida, empoderada, sempre se impondo e mostrando sua força.

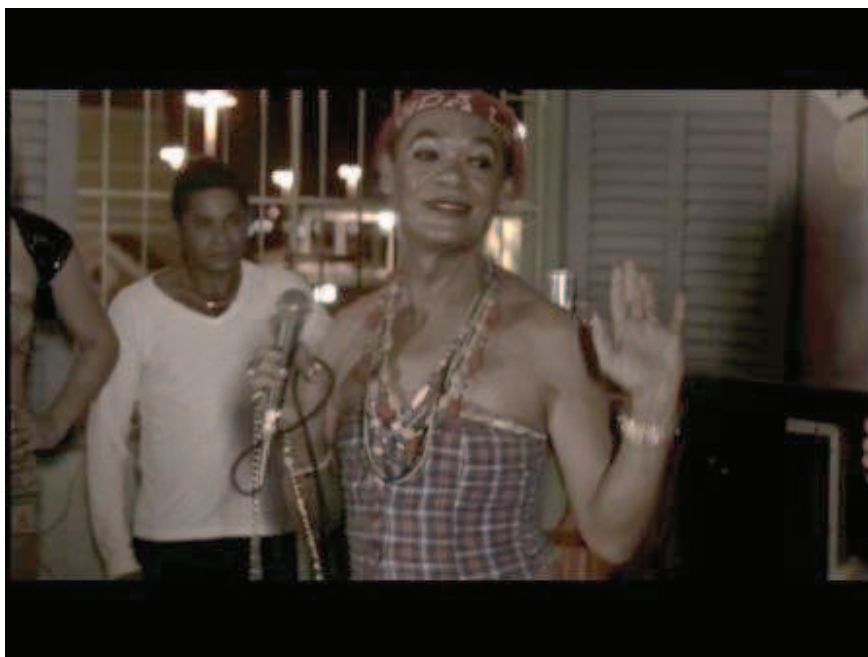


Figura 7 - Madona falando ao microfone no bar (Cena de *Madona e a cidade paraíso*)



Figura 8 - Madona conversando com a sua amiga no bar
(Cena de *Madona e a cidade paraíso*)

O PPP vai mais além do PP, pois busca mostrar os sentimentos que os personagens estão sentindo, sendo assim, foca-se no rosto do ator, como se esse fechamento nos motivasse a entender o que eles estão pensando diante daquelas situações. Ou seja, como se isso fizesse com que

viajássemos para dentro da cabeça dos atores em cena. Identificamos esse plano em *Xandrilá* quando Renata está sobre um prédio (figura 9), fumando e parecendo estar refletindo sobre a sua vida (cena após ela ser expulsa da sala). Além disso, o céu é enquadrado causando um ar de liberdade, sentimento talvez procurado pela protagonista assim como qualquer adolescente que procura a sua independência. Ao fundo, verificamos a Avenida Beira Mar para enfatizar mais uma vez a comunhão com o seu auditório.

Na figura 10, cena em que Pepper está o sob efeito das drogas, é mostrada uma tranquilidade em sua fisionomia, como se ele estivesse fora desse mundo e tivesse encontrado uma paz interior, o que pode nos remeter ao que talvez seja o paraíso para este personagem, visto que ele acaba tendo uma overdose de drogas e vindo a óbito em seguida. Ainda, a cena é exibida desfocada para causar uma sensação de dormência, de total relaxamento diante do consumo dos entorpecentes, ajudando na significação da trama. As drogas parecem representar, para esses jovens, uma fuga deste mundo em que, muitas vezes, são incompreendidos, o que pode levar à sensação de inferno, que se opõe à falsa paz proporcionada pelas drogas, ou, ao paraíso.

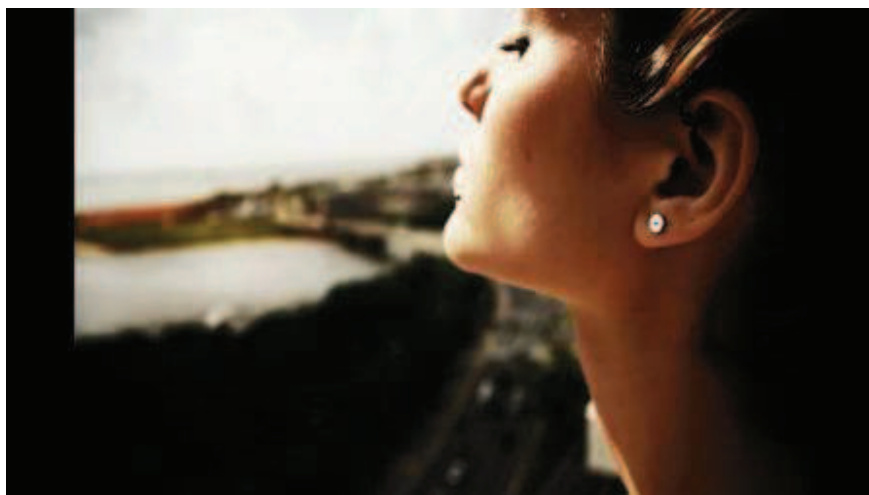


Figura 9 - Renata em cima do prédio (Cena de *Xandrilá*)

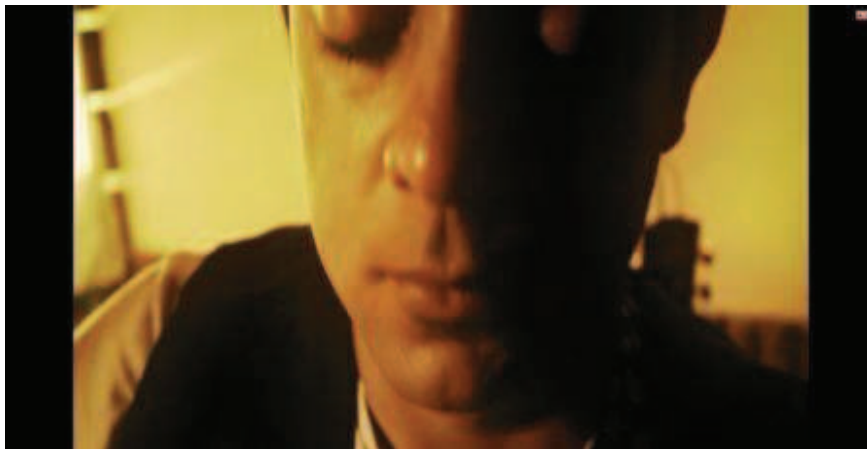


Figura10 - Pepper sob efeito das drogas (Cena de *Xandrilá*)

Em *Madona e a cidade paraíso*, o PPP ocorre quando Madona está deitada no colo da amiga (figura 11) - mesma cena da figura 3, mas por outro ângulo -, mostrando um sentimento de tranquilidade e conforto por ter alguém ao seu lado, protegendo-a dos males da vida. A sua posição fetal evidencia ainda mais isso por nos remeter ao bebê sendo gerado e amado por sua mãe com total segurança, algo ainda desconhecido para um feto.

Na figura 12, a carga dramática representada por um dos assassinos de Madona mostra a sua fúria e, ao mesmo tempo, a sua frieza por querer matá-la. Ainda assim, podemos entender que para este personagem (o assassino) - visto que ele, juntamente com os seus parceiros, assassina cruelmente a protagonista - o paraíso seja um lugar onde não se deve ter pessoas como Madona e, talvez, ele acredite que cometer atos desse tipo não o torne uma pessoa má, mas uma pessoa que faz a "limpeza" para que o restante do mundo não seja "contaminado".



Figura 11 - Madona deitado no colo da amiga (Cena de *Madona e a cidade paraíso*)

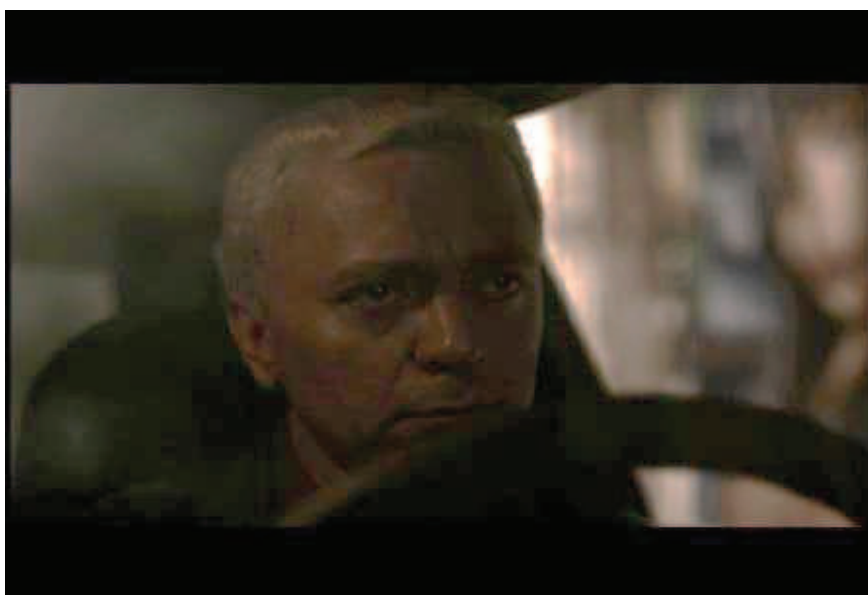


Figura 12 - Sentimento de ódio de um dos assassinos
(Cena de *Madona e a cidade paraíso*)

Nos dois curtas, são poucos os momentos iluminados, a claridade, nesse contexto, aparece como se representasse a luz que falta na vida dessas pessoas que vivem à margem da sociedade. Nas cenas dos nossos *corpora*, percebemos a predominância da escuridão, representando esse lado dramático que os personagens enfrentam diariamente, isso aparece com maior frequência em *Madona e a cidade paraíso*, talvez pelo fato de em *Xandrilá* Renata ter se tornado uma garota de

programa de luxo e viver rodeada de dinheiro. Já Madona vive ao redor da pobreza e da falta de justiça, isso fica ainda mais explícito nas cenas de seu assassinato (figuras 13 e 14), para enfatizar a crueldade e o terrorismo escondido atrás do que é propagado na grande mídia sobre a cidade de Aracaju. A figura 14 destaca ainda mais o lugar ocupado por Madona diante da sociedade: no chão. Sozinha, sem a sua única amiga para protegê-la, sem forças para se defender dos males da vida, distante da claridade do Sol no Calçadão repleto de pessoas, ela não encontra outra saída a não ser a de se render e partir para, quem sabe, outro tipo de paraíso.



Figura 13 - Madona encurralada pelos assassinos (Cena de *Madona e a cidade paraíso*)



Figura 14 - Madona morta no chão de umas das ruas do centro
(Cena de *Madona e a cidade paraíso*)

Esses acontecimentos retratados nos curtas não ocorrem de forma descontextualizada, em razão de que o cinema militante, como era chamado, surgiu com a intenção de propagar uma linguagem inovadora com temas do dia a dia e que gerassem reflexão e discussão acerca daquilo que tratassem. Podemos dizer, então, que os curtas ainda seguem os procedimentos que apresentamos anteriormente, o que faz com que possamos dizer que esse desejo revolucionário e libertador ainda esteja presente nas produções atuais, da mesma forma como eles surgiram no ano de 1960, e evidencie que, mesmo tanto tempo depois, ainda seja necessário continuar lutando e discutindo pelas mesmas causas, comprovando que pouca coisa mudou.

Com base nas figuras apresentadas, foi possível verificar como se dá a construção da significação na linguagem visual do cinema e como ela será necessária para a continuação das nossas análises nos capítulos que seguem, principalmente no que diz respeito ao que cada personagem entende por paraíso.

No capítulo a seguir, expomos alguns conceitos da Argumentação e da Retórica e apresentamos a intertextualidade como um mecanismo argumentativo importante na construção e na apreensão do ethos.

CAPÍTULO 2 – O CONCEITO DE ETHOS SOB MÚLTIPLOS OLHARES

A retórica é útil porque o verdadeiro e o justo têm naturalmente mais valor do que seus opostos. O resultado é que se os julgamentos não forem proferidos como devem ser, o verdadeiro e o justo estarão necessariamente comprometidos, resultado censurável a ser atribuído aos próprios oradores. Acrescentemos que diante de certos auditórios nem mesmo a posse da ciência mais precisa facilitará tornar convincente o que dizemos, pois a argumentação baseada no conhecimento implica em instrução, e há pessoas que não se pode instruir. Neste caso, é necessário que utilizemos, a título de nossos modos de persuasão e argumentos, noções que todos possuem. (ARISTÓTELES, 2011, p. 42 – 43 [384-322 a. C]).

Neste capítulo, trazemos à baila os conceitos da Retórica e da Argumentação alvitados por Aristóteles (2011 [384-322 a.C]) e Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]). Além disso, mostramos os conceitos de ethos estudados por Amossy (2005) e Maingueneau (2005), que nortearam a nossa pesquisa. Ademais, fizemos uso do conceito de intertextualidade para mostrar a relação existente entre Aracaju e o paraíso, para isso, os estudos de Bakhtin (2015 [1992]) foram indispensáveis, bem como os de Koch, Bentes e Cavalcante (2008). No tópico a seguir, mostramos os estudos da Retórica e os seus mecanismos persuasivos.

2.1 A Retórica e os seus mecanismos persuasivos

De acordo com Ferreira (2010), somos seres retóricos, pois possuímos crenças, valores e opiniões e os expressamos por meio da linguagem. Além disso, esse autor defende que utilizamos a palavra como um meio para poder revelarmos o modo como enxergamos o mundo, o que sentimos, quais as nossas paixões. Também é por meio da palavra que almejamos persuadir o outro, criando acordos. Tudo isso faz com que sejamos construtores sociais.

Esse modo retórico ocorre quando utilizamos argumentos para levar o outro a aceitar aquilo que defendemos. Quando nos encontramos na posição de orador, acabamos sendo influenciados pelo auditório, por isso tentamos explanar a realidade sob determinada maneira, fazendo com que quem o outro aceite esse discurso. Já quando estamos na posição do auditório, podemos aceitar ou não aquilo que está sendo exposto.

Aceitar um argumento explanado pelo outro não é algo tão simples, tendo em vista que o campo da reflexão vincula-se ao universo da *doxa*, lugar em que várias opiniões se convergem.

Nesse caso, é necessário pensarmos previamente a respeito dos argumentos que pretendemos utilizar, tendo em vista que os sentidos produzidos nem sempre chegam da mesma forma que entendemos, haja vista que aquele que ouve possui conhecimentos e experiências de vida diferentes daquele que fala.

Assim sendo, para persuadir, o orador precisa utilizar mecanismos racionais e afetivos, tendo em vista que, em Retórica, razão e emoção são sentimentos atrelados. Para entender um pouco mais a respeito do termo persuadir, vejamos o que fala Ferreira (2010, p. 15):

O termo *persuadir* origina-se de *persuadere* (per + suadere). *Per*, como prefixo, significa "de modo completo". *Suadere* equivale a "aconselhar". É, pois, levar alguém a aceitar um ponto de vista, é não se valer da palavra como imposição, mas, sim, de modo habilidoso. Persuadir contém em si o convencer (cum + vicere), que equivale a vencer o opositor com sua participação, persuadir o outro por meio de provas lógicas, indutivas ou dedutivas.

Podemos entender, então, que persuadir está relacionado a fazer com que o outro aceite o discurso pela emoção, sem uma obrigação, já o convencer diz respeito a fazer uso de provas lógicas, contestar, mover pela razão.

Para ilustrar melhor, trazemos à baila o que Mosca (1999) fala a respeito da argumentatividade. Para a estudiosa, esse termo se encontra em qualquer atividade discursiva. Nesse caso, o ato de poder argumentar faz com que tenhamos em mente que o outro também é capaz de contra argumentar a respeito daquilo que é colocado. Nesse caso, podemos dizer que não ocorre um envolvimento parcial, mas sim um envolvimento totalizante, tendo em vista que as duas partes são capazes de apresentar argumentos acerca do assunto tratado.

Para poder compreender como se dão esses estudos, Mosca (1999) nos diz que é preciso mergulhar nos estudos da Retórica atual como também nos da Antiguidade, sem contar na tradição aristotélica. Por isso que, por volta dos anos 1960, os pesquisadores da retórica moderna, representados pelos estudiosos da teoria argumentativa de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]) e pela Retórica Geral do Grupo μ de Liège, dentre outros, retomam a chamada velha Retórica, com objetivo de renová-la, ao tentar incrementar os seus estudos com as novas disciplinas existentes na época, a saber: a Linguística, a Semiótica, a Pragmática, etc.

Durante o tempo em que a Retórica foi esquecida, chegou-se a cogitar a ideia de sua morte, porém Mosca (1999) argumenta que, em decorrência da longevidade das ideias de Aristóteles (2011 [384-322 a.C.]), não se pode falar em morte da Retórica. Essa disciplina, com o tempo, passou a ser um conjunto de normas presentes nos manuais do século XIX. Porém poucos sabem que foram

esses manuais os responsáveis por terem distorcido o conceito de Retórica, que acabou adquirindo um valor pejorativo, e só nas últimas décadas vem perdendo essa fama.

Com base nesses apontamentos, Mosca (1999, p. 21) afirma que é no universo da opinião, da *doxa*, que são construídas as relações sociais, políticas e econômicas, porque são estas a que temos acesso e não ao "mundo da verdade". Desse modo, fala-se em uma retórica do verossímil, que dá espaço para o que não é racional. Assim, foi a partir da ligação da Retórica com a persuasão, separando-a da noção de verdade, que Aristóteles (2011 [384-322 a.C.]) instituiu as bases dessa disciplina. Com efeito, o discurso persuasivo é visto como aquele que opera sobre os outros por meio do logos (palavra e razão), fazendo com que aquilo proferido por alguém (ethos) cause uma reação no auditório (pathos). Estes três elementos envolvem o instruir (*docere*), o comover (*movere*) e o agradar (*delectare*). A partir desse ponto, chega-se às características básicas norteadoras da retórica, a saber: a eficácia e o caráter utilitário.

Sobre o uso do termo argumentatividade, Grácio (2013, p. 36-37) alerta para uma diferenciação entre esse termo e argumentação. Segundo o autor, a argumentatividade é “inerente aos discursos” e pode ser evidenciada por meio de três níveis: “1. Como uma força projetiva inerente ao uso da língua. [...] 2. Como uma força configurativa inerente ao discurso. [...] 3. Como uma força conclusiva ou ilativa que corresponde a processos de raciocínio postos em ação no discurso”. Grácio conclui afirmando que a argumentação não se reduz à argumentatividade, mas a uma interação baseada numa situação argumentativa que é marcada pela

[...] existência de uma oposição entre discursos; [...] alternância de *turnos de palavra*¹⁶ polarizados num assunto em questão e tendo em conta a intervenção dos participantes; uma possível progressão para além do díptico argumentativo inicial e em que é visível a *interdependência discursiva*, ou seja, em que de algum modo o discurso de cada um é retomado e incorporado no discurso do outro.

Sobre a eficácia, sabemos que, no discurso persuasivo, diversos recursos retóricos são movidos para a constituição dos efeitos de sentido. Porém, é só a partir do enunciador que é possível saber a finalidade da argumentação, e isso pode ser verificado a partir do modo como ele utilizou o seu discurso, os métodos e outros aspectos. Ferreira (2010) defende que se um orador quer ser eficaz

[...] é inevitável que considere a natureza do auditório a quem se dirige e conheça as contingências restritivas e amplificadoras do contexto e do discurso. Do mesmo modo, por prudência, é necessário que verifique como atuam os mecanismos de manutenção da ordem e do poder naquele contexto. Para valer-se competentemente dos artifícios persuasivos do discurso, encontrará ou criará provas que, por serem bem articuladas e

¹⁶ Grifos do autor.

plausíveis, levem o auditório a acreditar que foi tomada a melhor decisão para o momento (FERREIRA, 2010, p. 30).

Em consonância com tal argumento, percebemos que o orador deve construir seu discurso levando em consideração qual a posição se encontra o seu auditório, em qual contexto o orador e o auditório se encontram, para conseguir obter um argumento eficaz. Com base nesses levantamentos, é possível afirmar, de acordo com Mosca (1999), que todo discurso é uma construção retórica, tendo em vista que sempre pretende levar o seu destinatário na direção de seu próprio ponto de vista, a fim de obter a sua eficácia por meio da adesão do outro. Além disso, para esta autora, o fato de os mecanismos retóricos produzirem efeitos de sentido fez com que pudesse haver uma ligação entre a Retórica e a Semiótica, que leva em consideração as significações realizadas (verbais ou não verbais).

Nos curtas em análise, como os seus produtores são moradores de Aracaju e conhecem bem o seu público, eles fizeram uso dos argumentos de comunhão, por meio da gravação das cenas em locais conhecidos tanto pelo orador quanto pelo auditório, como apresentamos no primeiro capítulo, no intuito de criarem um discurso eficaz. Além disso, a criação de um curta baseado em fatos reais, que tem como protagonista uma personagem conhecida por todos os aracajuanos, aumenta essa adesão, pois o auditório assiste ao filme e relembra da figura alegre que circulava pelas ruas do centro da cidade, alimentando esse elo com a película.

A segunda característica que guia a retórica: o caráter utilitário. De acordo com Mosca (1999), como a Retórica, na Grécia, surgiu por conta das lutas para conseguir de volta as terras na Sicília, tomadas à força. Esse caráter, juntamente com a eficácia, esteve sempre auxiliando nas intenções da Retórica. Isso fez com que, atualmente, ela se alie à Pragmática, já que, para entender em que medida um discurso tem a intenção de persuadir e como o faz, é necessário ter em mente as características das situações e as relações de intersubjetividade entre os interactantes. Ou seja, no jogo discursivo, "[...] a imagem dos interlocutores, os acontecimentos revelados e as paixões se digladiam para determinar o que pode ser mais útil, mais justo e mais verdadeiro para os envolvidos numa dada instância problemática, num *contexto retórico*" (FERREIRA, 2010, p. 31).

Esse autor denomina o *contexto retórico* como sendo a união de aspectos da história, do tempo, da sociedade e da cultura dos interactantes no ato discursivo. Esses aspectos acabam influenciando no modo como proferir e como receber o discurso. A respeito desse contexto retórico, como os produtores (oradores) tinham em vista quem seria seu auditório (público jovem e/ou

engajado na cultura local), eles buscaram criar a história de vida de personagens aracajuanos que se encaixam nas minorias sociais, no tempo presente e vivido na cidade de Aracaju para criar essa relação de intersubjetividade, e causar uma comoção no seu público. Essa relação intersubjetiva está atrelada às ideias que o auditório possui a respeito do tema geral discutido nos curtas: como os jovens que não seguem os padrões ditados pela sociedade são vistos. Esses fatos são o que acontece na *inventio*, uma das partes da Retórica, que, segundo Ferreira (2010), é onde o enunciador vai mostrar conhecer bem o assunto tratado, tendo em vista ser neste momento que ele abarca todos os argumentos aceitáveis para o texto ser compreendido. Para isso, o orador deve conhecer o auditório para poder conseguir estabelecer os acordos e mostrar-se sincero com a intenção de criar confiança no seu público.

Além da eficácia e do caráter utilitário, existem alguns campos básicos que são necessários apresentar para que se possa entender um pouco mais a respeito dessa disciplina, a saber: as partes da retórica, os gêneros do discurso e as figuras – aqui, por motivos metodológicos, apresentaremos apenas as duas últimas.

Ainda a respeito da *inventio*, há as provas lógicas, compostas pelo logos, pelo ethos e pelo pathos. O logos, conforme Ferreira (2010), até meados do século VI a.C., tinha o sentido de palavra escrita ou falada. Doravante os estudos de Heráclito de Éfeso, esse elemento passa a ser conceituado como razão, é visto como o responsável pelo discurso persuasivo, porque é mediante ele que corroboramos o que se assemelha com a verdade baseado naquilo conhecido do assunto. Por conseguinte, as provas lógicas concernentes ao logos fazem uso dos raciocínios como mecanismos persuasivos. Desse modo, podemos entender, neste trabalho, o logos como o discurso propagado pelos personagens nos curtas, seja na linguagem verbal ou na não-verbal. Assim, o logos não vai se restringir apenas ao que é dito (oral - como era considerado no início), mas também pelos sentidos criados pelo modo como a história nos é apresentada visualmente. Podemos verificar a construção desses sentidos não verbais no capítulo anterior.

Trazendo à baila a segunda prova lógica de que falamos, o ethos, fazemos uma breve apresentação, visto que este é um dos assuntos principais concernentes ao nosso trabalho e, por conta disso, reservamos um espaço em que tratamos especialmente dele. Para Aristóteles (2011 [384-322 a.C]), o ethos é a imagem que o orador constrói de si no seu próprio discurso. No grego, quer dizer caráter, costume. No entanto, Ferreira (2010, p. 90) afirma que o termo sofreu alteração em sua significação e hoje se refere à "imagem que o orador constrói de si e dos outros no interior

do seu discurso". Ferreira (2010), citando Meyer, diz que o ethos se mostra como aquele com quem o auditório se identifica, já que seu intuito é que o discurso seja aceito (MEYER, M. *apud* FERREIRA, 2010, p. 90).

Amossy (2005) alega existir, hoje em dia, teóricos que trabalham com o ethos institucional, desenvolvido por um ethos discursivo e outro exterior ao discurso que podem ter diferentes posicionamentos como: uma noção sociológica, como defende Bourdieu (1982); um posicionamento enunciativo, como é visto na retórica e em Ducrot (1984); e uma posição discursiva, defendida por Maingueneau (1993) e que é um dos nossos aportes.

Vale lembrar que, quando analisamos retoricamente o ethos, podemos encontrar a imagem do orador que constrói o discurso, como também de outros personagens. Atentamos para esse fato, por conta de nossas análises se debruçarem em produções audiovisuais e, como sabemos, elas são construídas por produtores, roteiristas. Nesse caso, podemos desvendar o ethos da equipe, mas também podemos encontrar os ethé dos personagens criados nas películas.

A respeito do pathos, mais uma prova lógica, ele está ligado à afetividade, diz respeito ao auditório, aos sentimentos que o orador consegue ativar no ouvinte. De acordo com Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958], p. 22), entende-se auditório como "o conjunto daqueles que o orador quer influenciar com sua argumentação". Assim sendo, por meio da racionalidade emotiva, o orador consegue sensibilizar o auditório, visto que o ser humano é uma mescla de razão e emoção.

Por conseguinte, é necessário que o orador seja agradável para o seu auditório, desperte paixões, seja expressivo, para que possa conseguir alcançar o seu interesse. Ademais, todas essas estratégias só podem ser conseguidas com sucesso se o orador conhecê-lo bem, saber quais os seus princípios, valores e costumes, pois, como dizem os autores do *Tratado*, o orador precisa se adaptar ao seu auditório particular e assim conseguir um discurso eficaz.

Como vimos acima, Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]) falaram de auditório particular. Nesse caso, questionamos como o orador deve se colocar diante de um auditório heterogêneo. Consoante argumento de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, 24-25):

Ele deverá utilizar argumentos múltiplos para conquistar os diversos elementos de seu auditório. É a arte de levar em conta, na argumentação, esse auditório heterogêneo que caracteriza o grande orador [...] De fato, pode-se dividir igualmente o auditório de acordo com os grupos sociais - por exemplo, políticos, profissionais, religiosos - aos quais pertencem os indivíduos ou de valores aos quais aderem certos ouvintes.

Se levarmos em consideração os curtas, podemos pensar, num primeiro momento, tendo em vista o desfecho não muito feliz de alguns personagens, que talvez o seu auditório seja levado pelos

valores tradicionais estabelecidos pela sociedade aracajuana, por conta de as histórias apresentadas tratarem de temas sociais de pessoas da cidade que dão margem a reflexões acerca do que seria considerado como "certo" ou "errado". Porém isso acaba nos dando a possibilidade de pensar que a apresentação dos assuntos discutidos seja, na realidade, uma crítica ao público local tradicional e a seus valores, visto que esses curtas foram criados para serem reproduzidos nos festivais que acontecem na cidade, como o Curta-Se, o Sercine, e este público se volta para os jovens e/ou pessoas engajadas com a arte aracajuana que, na maioria das vezes, distancia-se do pensamento tradicional e se preocupa com as condições sociais dos grupos tidos como “minorias”.

Em vista disso, podemos entender que o que de fato interessa na argumentação não é saber o que o orador julga como verdadeiro ou falso, mas qual será a reação do auditório após receber os argumentos, em vista de ser este o detentor do poder de definir a qualidade da argumentação.

As figuras retóricas, por sua vez, são mecanismos utilizados no discurso para causar um efeito persuasivo. No capítulo (1) apresentamos, de forma rasa, um pouco sobre as figuras de comunhão, aqui, explanaremos, de forma mais sucinta. Eis o que Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958], p. 189-192) registram a respeito delas:

Desde a Antiguidade, provavelmente desde que o homem meditou sobre a linguagem, reconheceu-se a existência de certos modos de expressão que não se enquadram no comum, cujo estudo foi em geral incluído nos tratados de retórica; daí seu nome de *figuras de retórica* [...] Consideramos uma figura *argumentativa* se, acarretando uma mudança de perspectiva, seu emprego parecer normal em relação à nova situação sugerida. Se, em contrapartida, o discurso não acarretar a adesão do ouvinte a essa forma argumentativa, a figura será percebida como ornamento, como figura de *estilo*.

A figura compõe um dos assuntos fundamentais da Retórica e, na Antiguidade, acabou sendo mira de estudos grandiosos, resultando em um exaustivo registro. A função das figuras, na Retórica, com o tempo, foi ganhando tamanha proporção que ela chegou a ser reduzida apenas pelo estudo das figuras. Porém, foi por essa visão a que os estudos retóricos chegaram, que estudiosos como Roland Barthes tentam reabilitar o sentido original desta disciplina (MOSCA, 1999).

Para Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]), as figuras são divididas em de presença, de comunhão e de escolha. Essa reformulação pela qual passaram diz respeito ao fato de elas terem deixado de ser analisadas como figuras de palavras ou construções para serem figuras de discurso. Desse modo, passam a participar ativamente da construção de sentido produzida, fazendo com que um determinado conteúdo apagado passe a ser percebido e, com isso, criar uma "ilusão referencial".

Assim, a figura de presença causa uma sensação de presença de determinado objeto do discurso no auditório. A figura de comunhão fornece uma comunhão com os valores (sociais,

históricos, culturais) defendidos pelo auditório. A figura de escolha diz respeito à maneira como o orador qualifica, caracteriza e interpreta determinado fato por meio da linguagem figurada. Para o analista, não é exigido que ele conheça todas as figuras, mas sim que ele possua um olhar vigilante para poder identificá-las no discurso persuasivo.

Com base nisso, podemos apontar como figuras de presença a constante aparição do que seria o paraíso para os personagens em ambos os curtas, sendo que em *Madona e a cidade paraíso* esse substantivo já vem explícito no título da obra. Essa presença constante faz com que nos perguntemos o que seria o paraíso, afinal. Por conta disso que criamos um subtópico, neste capítulo, a respeito da visão do paraíso construída intertextualmente para podermos compreender melhor como isso é abordado nos filmes. As figuras de escolha algumas vezes estarão atreladas às figuras de comunhão, pois o orador escolhe como irá apresentar determinados fatos e essas escolhas podem determinar a comunhão ou não com o seu auditório - tratamos disso no capítulo anterior.

Com base nesses apontamentos, percebe-se que as figuras não são apenas estéticas, mas possuem um alto grau de persuasão. Entretanto, o principal objetivo é analisar qual é o seu desempenho argumentativo dentro de tal contexto. Ou seja, quais os efeitos de sentido que elas acabam produzindo ao serem utilizadas.

Para Mosca (1999, p. 30), esses passos relacionados às partes da Retórica ainda hoje são essenciais para se obter um bom trabalho. Mesmo esses elementos tendo sido elaborados para compor os discursos orais, é possível verificar que, hoje em dia, cada vez mais o oral e o escrito se aproximam, esquecendo aquela velha ideia de oposição, tendo em vista que a realidade comunicativa está presente em diversas atuações híbridas.

2.2 O ethos: a imagem que o orador constrói de si

Como já apontamos anteriormente, o ethos, de acordo com Aristóteles (2011 [384-322 a.C.]), é a imagem que o orador constrói de si no seu discurso. Para isso, então, segundo Amossy (2005), não é *myster* que o orador fale sobre si mesmo, pois isso será verificado pelas suas competências linguísticas, pelo seu estilo, pela sua ideologia¹⁷ perpassada no texto, pela linguagem.

¹⁷ De acordo com o Dicionário Aurélio, Ideologia é “Ciência da formação das ideias; Tratado sobre faculdades intelectuais; Conjunto de ideias, convicções e princípios filosóficos, sociais, políticos que caracterizam o pensamento

Assim, todos esses mecanismos que ficam implícitos, quando enunciamos, denunciam a imagem do enunciador.

Ainda segundo Aristóteles (2011 [384-322 a.C.], p. 45), o *ethos* é visto como um meio persuasivo e ele depende do caráter do orador: o modo como ele se mostra, independente do que ele diz ser verdade ou não, pois o importante é causar uma boa impressão ao auditório.

Por esse poder de persuasão da Retórica, algumas disciplinas procuram entender como tornar o argumento eficaz retomando as ideias aristotélicas. E todo esse processo toma como base a imagem de si no discurso, que é a peça chave da Retórica e tem uma grande aproximação com a enunciação, porque, quando enunciamos, faz-se necessária a presença de um orador que põe a língua em funcionamento.

Amossy (2005, p. 11) traz a questão do "quadro figurativo" de Benveniste para poder exemplificar o uso dos estudos enunciativos na Retórica:

O autor entendia dessa maneira que a enunciação, "como forma de discurso, [...] instaura duas 'figuras' igualmente necessárias, uma origem e outra destino da enunciação". De fato, a enunciação é por definição alocução; de forma explícita ou implícita, "ela postula um alocutário" e consequentemente estabelece uma "relação discursiva com o parceiro" que coloca as figuras do locutor e do alocutário em relação de dependência mútua.

Desse modo, podemos ver que a enunciação acaba criando também essa imagem do enunciador ao tratar da figura origem, que seria o modo como o orador enuncia o seu discurso, e a figura destino está relacionada à recepção dessa imagem construída por meio do auditório.

Na perspectiva interacionista, passa-se da interlocução para a interação. Nessa concepção, os interactantes executam entre eles "influências mútuas", pois a imagem construída por meio do discurso é responsável por essa influência. Para exemplificar isso, Amossy (2005) traz à baila o trabalho de Goffman (1973), que defende a ideia de que toda interação social requer que os atores da interação proporcionem determinada impressão de si mesmos que vai auxiliar o outro na forma como deseja.

Ainda esse autor trabalha a questão do conceito de face como sendo uma imagem do eu criada tendo em vista o que é aceitável na sociedade. Kerbrat-Orecchioni (s.d) não conceitua a face exatamente como Goffman. Para ela, a face é a união de imagens enriquecedoras que buscamos criar durante a interação. Com base nisso, Amossy afirma que a análise conversacional tem a

de um indivíduo, grupo, movimento, época, sociedade. Disponível em: www.dicionarioaurelio.com. Último acesso em 23/02/2017.

intenção de aglutinar os estudos da língua com as interações que o orador acaba criando de si e do outro (AMOSSY, 2005).

O estudo do *ethos* ocorre também com Maingueneau (2005). Para este autor, o conceito de *ethos* se aprimorou associado à cena de enunciação. O autor leva em consideração o fato de que cada tipo de discurso permite uma organização antecipada. Desse modo, o orador pode adotar, quase de forma livre, qual a "cenografia". Nesse ínterim, o estudioso traz à baila a questão do "tom", que diz respeito tanto à fala quanto à escrita, tendo como sustentáculo uma "dupla figura do enunciador", que consiste em um caráter e uma corporalidade.

De acordo com os fatos levantados, é notório que as disciplinas não buscam tratar do conceito da construção do discurso persuasivo proposto por Aristóteles (2011 [384-322 a.C.]), denominado de triângulo retórico, composto pelo *ethos*, pelo *pathos* e pelo *logos*. Desse modo, pode-se questionar se os estudiosos da Retórica na contemporaneidade recompõem o conceito de *ethos* ou se utilizam o pensamento do estagirita – imagem de si construída no discurso – ou se defendem o que diziam os romanos – a primeira característica apresentada e apoiada na autoridade individual e institucional do orador está mais voltada para o caráter do orador. Com base em Le Guern, Amossy (2005) conclui que se chega à eficácia do discurso persuasivo pelos caracteres oratórios, ou seja, pelo modo como o orador se mostra no discurso, sendo ou não aquilo que ele demonstra ser.

A estudiosa Amossy ainda salienta que mais recentemente temos a noção de *ethos* sob a perspectiva dos Estudos Culturais, em que Bauman reflete a respeito dos conceitos de sujeito, de ideologia, de escritura e reconhece qual a finalidade da eficácia da Retórica. Desse modo, objetiva-se verificar como construir um *ethos* discursivo que auxilie na construção da fala de mulher, ou, ainda, de um "subalterno", por exemplo. No item a seguir, apresentamos o *ethos* na perspectiva de Amossy e Maingueneau (2005) e como esse *ethos* é construído nos textos.

2.2.1 A estereotipagem, a cenografia e a construção de imagens

Amossy (2005) defende que a eficácia do discurso está relacionada ao orador. Atualmente, isso pode ser compreendido, mas para se chegar até aqui ela passou por diversas polêmicas. Bourdieu (1982), conforme Amossy (2005), afirma que o desempenho do orador sobre o auditório é social, e a autoridade de quem profere o discurso é obtida por meio de sua posição social. Desse

modo, o poder das palavras vai ser o resultado do ajuste entre a função social ocupada pelo orador e o seu discurso, sendo que este só será constituído de autoridade se um sujeito validado o proferir em uma ocasião autêntica, para receptores autênticos.

Visto dessa forma, o *ethos* acaba ocupando um lugar peremptório, porém, não possui mais aquela ideia de construção discursiva, visto que ele considera o poder que o enunciador tem fora do discurso. Ou seja, ele "só pode agir sobre outros agentes pelas palavras [...] porque sua fala concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo de quem ele é mandatário e do qual ele é o *procurador*" (BOURDIEU, 1982 *apud* AMOSSY, 2005, p. 120-121). Isso quer dizer que, a depender da posição social que ocupamos, somos habilitados a falar, pois só se obtém a eficácia da palavra por meio da aprovação do auditório.

Como os nossos *corpora* se referem a curtas-metragens criados por conhecidos produtores e essas obras são apresentadas em grandes eventos locais, esses oradores podem ser vistos como sujeitos validados, assim como define Amossy (2005), sustentada em Bourdieu, pois a função social que eles ocupam na sociedade faz com que eles sejam vistos como autoridades de um auditório particular – apenas entre seu meio, para o pequeno grupo de jovens que acompanha essas produções – e consigam um discurso eficaz. Até porque, como defendem Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958], p. 348) "[...] o argumento de prestígio mais nitidamente caracterizado é o argumento de autoridade, o qual utiliza atos ou juízos de uma pessoa ou de um grupo de pessoas como meio de prova a favor de uma tese".

Ao ocorrerem essas trocas simbólicas entre o orador e o auditório, passamos a enxergar o discurso como interacional e institucional. No primeiro, a eficácia do discurso é interna à troca dos interactantes; já a segunda é inerente às posições que os interactantes assumem.

Na nova retórica, desenvolvida por Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]), a argumentação é vista como um composto de meios verbais que o orador utiliza para ocasionar a adesão do seu auditório. Assim, de acordo com os autores belgas, se o discurso é construído com a intenção de obter a adesão do outro, então, os argumentos utilizados são sempre escolhidos conforme o auditório ao qual o sujeito que profere o discurso se adapta.

Esse contrato entre o orador e o seu auditório não concerne unicamente às condições prévias da argumentação: é essencial também para todo o desenvolvimento dela. Com efeito, como a argumentação visa obter a adesão daqueles a quem se dirige, ela é, por inteiro, relativa ao auditório que procura influenciar. (PERELMAN; OLBRECHTS-TYTECA, 2005 [1958], p. 21).

Por conta dessa estima relacionada ao auditório, ocorre uma persistência dos valores, guiando-se, na verdade, para a *doxa*, já que é a partir dela que o orador faz com que o auditório divida os seus pontos de vista. Por isso que esses autores entendem o orador como reflexo do auditório, pois ele vai em busca dos argumentos da *doxa* de seus ouvintes para poder construir o seu discurso.

Vale ressaltar que, por meio da *doxa*, o público acaba tendo uma imagem prévia do orador, o que Maingueneau chama de *ethos pré-discursivo*. Amossy (2005), por sua vez, diz que essa imagem prévia e a imagem de si construída podem ser diferentes, para trabalhar esse ponto detalhadamente, a autora nos traz a questão da estereotipagem.

Tomando como base o ponto de vista argumentativo, o estereótipo aceita apontarmos os raciocínios de um grupo pertencente a uma *doxa*. Ou seja, levamos em consideração os princípios que regem o grupo social que o orador pretende influenciar, que seria um caso de estereotipagem. E ele vai construir seu *ethos* com base naquilo que acredita que seu público vai aceitar, no entanto ele apresenta isso de forma implícita e ficará a cargo do auditório reconhecer essa intencionalidade. Assim sendo, será a junção desses fenômenos apresentados, juntamente com a situação na qual o orador se situa, que construirá a sua imagem. Isso poderá definir se ela será singular ou não, visto que essa reconstrução da imagem do orador passa por modelos culturais que a determinam e/ou definem.

Desse modo, a escolha dos assuntos abordados nos curtas escolhidos pelos oradores denuncia qual a imagem desse orador e, conseqüentemente, do seu público, tendo em vista que o orador busca seus argumentos no mundo das opiniões e visando quem será seu auditório. Para Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005, p. 37) o auditório universal é

[...] constituído por cada qual a partir do que sabe de seus semelhantes, de modo a transcender as poucas oposições de que tem consciência. Assim, cada cultura, cada indivíduo tem sua própria concepção do auditório universal, e o estudo dessas variações seria muito instrutivo, pois nos faria conhecer o que os homens consideraram, no decorrer da história, *real, verdadeiro e objetivamente válido*¹⁸.

Logo, a estereotipagem pode ser identificada ao observarmos que as películas tratam de questões referentes às minorias sociais, e, como abordamos anteriormente, esse auditório é composto por jovens, pessoas engajadas com a cultura e a história local. Sendo assim, podemos

¹⁸ Os destaques foram grafados pelos autores.

evidenciar um orador preocupado com a sociedade em que vive e que tenta mostrar a realidade escondida por meio dos curtas-metragens.

Ainda assim, Maingueneau (2005) estuda o conceito de ethos que, muitas vezes, assemelha-se ao que é visto pelos estudiosos da argumentação, mas com diferentes objetivos. Por conseguinte, ele busca observar a sua ocorrência em textos escritos e também em textos que não estão inseridos em atividades argumentativas. Desse modo, ele defende a questão de que o ethos, além de persuadir por argumentos, leva-nos a pensar a respeito do modo como se dá a adesão dos sujeitos tanto em textos funcionais (manuais, formulários), como em textos publicitários¹⁹ e políticos, que não têm a finalidade de uma adesão instantânea, pois esse público pode aceitar ou não o seu discurso.

A justificativa de Maingueneau (2005) para pesquisar sobre o ethos é pelo fato de ele produzir uma reflexão acerca da enunciação, bem como a associação provocada entre corpo e discurso. Isto é, para ele, o ethos não se manifesta apenas subjetivamente, mas como "voz" e como "corpo enunciante" que é influenciado historicamente em uma determinada situação.

Por conta disso, o ethos desenrola-se no sentido do "mostrado" e/ ou do "dito"; ele enuncia de forma implícita no discurso. Porque está ligado à enunciação, o público acaba criando uma imagem antecipada desse orador antes mesmo de ele proferir o seu discurso, por esse motivo, Maingueneau (2005) diz ser necessário fazer uma distinção entre "ethos discursivo" e "ethos pré-discursivo". É ao primeiro que ele se detém dizendo que há certos tipos de discursos em que o co-enunciador não tem como criar essa imagem prévia do enunciador, porém, há discursos em que isso é inevitável. Seguindo essa linha de raciocínio, mesmo o co-enunciador não tendo uma imagem prévia do enunciador, é possível criar um caráter deste orador, por seu texto estar inserido em determinado gênero discursivo. Por isso, Maingueneau (2005, p. 72) postula:

[...] qualquer discurso escrito, mesmo que a negue, possui uma vocalidade específica, que permite relacioná-lo a uma fonte enunciativa, por meio de um tom que indica quem o disse: o termo "tom" apresenta a vantagem de valer tanto para o escrito quanto para o oral: pode-se falar do "tom" de um livro.

Esse termo vocalidade de que fala o autor ocasiona a demarcação do corpo desse enunciador, que é um autor implícito, não o autor real, seria uma espécie de fiador. Esse fiador será desenhado, baseado nos indícios textuais deixados no texto, sendo que seu caráter (apontamentos psicológicos) e a sua corporalidade (modo de se portar socialmente) vão depender do texto em que

¹⁹ Em **Análise de textos de comunicação**, Maingueneau (2004) analisa textos publicitários, após uma experiência que teve num curso de comunicação.

o termo é utilizado. Destarte, o caráter e a corporalidade deste fiador se apoiam em distintas representações sociais.

Desse modo, podemos entender que essa vocalidade diz respeito a de onde saiu aquele discurso e quem o disse (tom). No nosso caso, encontra-se na posição de produtores de curtas-metragens sergipanos preocupados em levar para o seu auditório, por meio das películas, fatos ocorridos diariamente e que, muitas vezes, são escondidos pela mídia local para tentar camuflar a realidade da cidade e reproduzir apenas aquilo que a designa como "cidade da qualidade de vida".

A relação que o co-enunciador acaba estabelecendo com o enunciador é denominada de incorporação, e Maingueneau (2005, p. 73) diz que ela pode ser realizada de três maneiras intrínsecas:

- A enunciação do texto confere uma corporalidade do fiador, ela lhe dá um corpo.
- O co-enunciador incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem à maneira específica de relacionar-se com o mundo, habitando seu próprio corpo.
- Essas duas primeiras incorporações permitem a constituição de um corpo, da comunidade imaginária dos que aderem a um mesmo discurso.

Para o autor, entender o ethos dessa maneira não quer dizer que o escrito seja projetado como uma forma de oralidade inicial, pois o texto é uma enunciação criada para um co-enunciador que deve ser sensibilizado, a fim de fazer com que ele adira a um determinado sentido. Essa adesão ocorre por meio da identificação que o auditório tem deste corpo injetado de valores históricos essenciais.

Esse argumento que o fiador utiliza para validar seu modo de dizer deve ser entendido como um acontecimento registrado em uma estrutura social e histórica, não se deve desintegrar a composição dos seus argumentos e a maneira de legitimar a cena discursiva.

Desse modo, essa incorporação de que trata Maingueneau (2005) ocorre a partir do momento que esse co-enunciador (auditório) adere ao discurso propagado pelo orador por ele ser capaz de apresentar fatos sociais e históricos que fazem com que os co-enunciadores se vejam ali nas películas, causando uma comoção e ocasionando um discurso eficaz. No tópico a seguir, mostramos como a intertextualidade pode ajudar a construir a imagem de Aracaju e dos aracajuanos.

2.3 Intertextualidade: uma reflexão acerca de sua força argumentativa

A Linguística Textual defende a ideia de que dentro de um texto encontramos sempre um intertexto "que faz parte da memória social ou coletiva ou da memória discursiva (*domínio estendido de referência*, cf. Garrod, 1985) do interlocutor" e a sua fonte pode ou não estar explícita (KOCH, 2009, p. 146).

Esse pensamento vai ao encontro dos argumentos de Blühdorn (2009, p. 208). Para ele “[...] a intertextualidade é um componente constitutivo da compreensão de texto. Toda compreensão textual é, ao mesmo tempo, uma etapa e um resultado da aquisição individual de línguas, ou seja, da vivência e memorização do macrotexto”. Ainda com base nesses apontamentos, trazemos o que Bakhtin (2015 [1992], p. 300) defende:

Em realidade, repetimos, todo enunciado, além do seu objeto, sempre responde (no sentido amplo da palavra) de uma forma ou de outra aos enunciados que o antecederam. O falante não é um Adão, e por isso o próprio objeto do seu discurso se torna inevitavelmente um palco de encontro com opiniões de interlocutores imediatos (na conversa ou na discussão sobre algum acontecimento do dia a dia) ou com pontos de vista, visões de mundo, correntes, teorias, etc. (no campo da comunicação cultural). [...] o enunciado está voltado não só para o seu objeto mas também para os discursos do outro sobre ele.

Com base nesses apontamentos, podemos dizer que todo texto possui uma relação com textos outros e não há um discurso primeiro. Assim, a finalidade de trazer a intertextualidade para a nossa pesquisa se dá por as histórias dos curtas, seus títulos, seus temas, os seus personagens remeterem a textos já conhecidos por nós, fazendo com que seja possível estabelecer uma intertextualidade explícita.

Além disso, acreditamos que essa presença intertextual possa contribuir para a construção do ethos de Aracaju e a dos aracajuanos. Isso porque, como já vimos, os curtas remetem a fatos e histórias de personagens locais.

Para complementar a pesquisa, objetivamos também refletir acerca de como as minorias presentes nos curtas são vistas pela população local, baseando-nos nos desfechos de suas histórias. Sendo assim, entendemos que a intertextualidade sirva como uma peça chave para desvendarmos, de fato, as imagens discursivas da cidade de Aracaju e dos aracajuanos. No próximo subitem analisamos como a intertextualidade referente ao que seria paraíso é construída nos curtas.

2.3.1 A noção de paraíso construída intertextualmente

Bentes, Cavalcante e Koch (2008), no livro *Intertextualidade: diálogos possíveis*, elencam diversos tipos de intertextualidade, exemplificando-os. Neste momento, apresentamos alguns desses tipos para situar a nossa pesquisa.

A Intertextualidade temática relaciona-se a textos que trabalham o mesmo tema, seja em gêneros distintos, seja na mesma teoria científica (uso de determinadas terminologias), no conjunto de músicas de um compositor, ou na criação de um filme baseado em uma obra literária. Nesse caso, percebemos que há a presença dessa intertextualidade entre os nossos *corpora*, haja vista os dois curtas-metragens possuírem os mesmos diretores, tratarem de temas pouco discutidos na sociedade – como são vistas as pessoas que não seguem o “comportamento padrão” estabelecido pela sociedade, especificamente, a sergipana. A utilização desse tema faz com que possamos chegar a uma imagem discursiva desses produtores e, conseqüentemente, do seu público. Isso só é possível porque esses produtores sabem o lugar que ocupam e têm em mente quem será o seu auditório.

Por conseguinte, podemos dizer que esses produtores, bem como o seu público, são pessoas que se preocupam com a sociedade, com as injustiças, tentando, de certa forma, denunciar esses problemas, alertando a população para o fato de que isso ocorre no nosso dia a dia e as pessoas "fecham os olhos". Vale retomar que esse é um dos objetivos dos curtas-metragens (denunciar os problemas sociais), concretizando-se com a divulgação desse material em concursos e exposições em casas de cinema.

A intertextualidade temática assemelha-se à intertextualidade estilística, visto que esta acontece "quando o produtor do texto, com objetivos variados, repete, imita, parodia certos estilos ou variedades comuns" (BENTES; CAVALCANTE; KOCH, 2008, p. 19). E acontece quando também se imita um "segmento da sociedade", que seria o que já exemplificamos no item anterior, a imitação de personagens da sociedade que são tratados de forma desumana, por não seguirem os padrões ditados pela coletividade.

Além dessas, temos a intertextualidade explícita e implícita. A primeira está voltada para a presença de um intertexto no texto fonte; já a segunda não exige a presença do texto-fonte no texto, mas pretende:

[...] seguir-lhe uma orientação argumentativa, quer de contraditá-lo, colocá-lo em questão, de ridicularizá-lo ou argumentar em sentido contrário [...] o produtor do texto espera que o leitor/ouvinte seja capaz de reconhecer a presença do intertexto, pela ativação do texto-

fonte em sua memória discursiva, visto que, se tal não ocorrer, estará prejudicada a construção do sentido (BENTES; CAVALCANTE; KOCH, 2008, p. 30-31).

Afora esses apontamentos, observamos a intertextualidade implícita, à medida que, nos nossos *corpora*, não identificamos a presença da explícita. Assim, a identificamos nos títulos das obras com a intenção de "argumentar em sentido contrário". O primeiro curta chama-se *Xandrilá* e o segundo *Madona e a cidade paraíso*. Com base em nossa memória discursiva, podemos afirmar que o primeiro remete ao mito de *Shangri-la* e o segundo à *cidade da qualidade de vida* e à cantora *pop* americana, Madona, também às diferentes representações da mãe de Jesus Cristo (em um antagonismo com a personagem do filme), em pinturas e esculturas, etc. Antes de explorarmos esses apontamentos, ressaltamos que aí se encaixa também o *détournement* de substituição de fonemas (*Shangri-la* X *Xandrilá*) e o *détournement* de substituição de palavras, (*cidade da qualidade de vida* X *cidade paraíso*).

O mito de *Shangri-la* foi desenvolvido pelo escritor inglês James Hilton, com a publicação, em 1933, de seu livro *Horizonte Perdido*. Esse livro narra a história de uma cidade misteriosa localizada no Tibete e de difícil acesso. Após o sequestro de um avião com quatro passageiros – Miss Roberta Brilklow (missionária cristã), Henry Barnard (estadunidense e comerciante de petróleo), Hugh Conway (cônsul de S. M. Britânica) e Charles Mallinson (vice-cônsul) – que iam para a Pequim, o piloto (sequestrador) altera o trajeto para o Tibete e acaba fazendo um pouso forçado nas cordilheiras, o que lhe custou a vida. Os passageiros, sem saber onde estavam, e já sem esperanças de que conseguiriam sobreviver, avistam monges vindo em sua direção. Estes lhes oferecem abrigo em uma cidade chamada *Shangri-la*.

Após terem enfrentado uma longa viagem à pé até a cidade de difícil acesso, percebem-se em um lugar belo e de pessoas hospitaleiras. Por conta de sua localização, os passageiros do avião precisam permanecer sessenta dias no local, pois só após esse período que os Lamas desceriam as montanhas em busca de alimentos. Desse modo, os novos moradores acabam tendo que participar do dia a dia da cidade. Conway é o que se adapta mais rápido, sendo o primeiro a alcançar o privilégio de conhecer o segredo (a longevidade) que existia por trás daquele "paraíso". Além disso, ele conheceu o Lama Superior, o qual falou sobre o seu desejo: que Conway ocupasse o seu lugar, já que ele pressentia que morreria em breve.

Este, então, fica maravilhado com isso e com todas as belezas da cidade – as fontes de jade, o cultivo da música erudita, uma imensa biblioteca, a fervorosa recepção dos Lamas. Entretanto,

Mallinson não se adapta ao lugar como os demais companheiros de viagem e quer, a todo custo, sair o quanto antes de lá. Em virtude disso, há discussões entre os personagens, e Conway, devido aos desejos de Mallinson, rompe o acordo que havia feito com o Lama Superior, o de ocupar seu lugar. E, após a saída daquele lugar, nenhum deles consegue voltar para a cidade misteriosa.

Com efeito, fazendo uso do conceito de intertextualidade, podemos traçar uma comparação com a história do curta, cujo título é *Xandrilá*, com o mito de *Shangri-la* - este já mostra uma intertextualidade com o paraíso bíblico. Isso pode ser visualizado na medida em que os dois personagens deste curta veem o paraíso de formas distintas, como no caso de Conway e Mallinson, no romance em questão; no curta, temos também dois personagens que pretendem alcançar o paraíso, por meio daquilo que são levados a fazer. Esse entendimento de mundo, em suma, diz respeito ao lugar sócio-histórico-ideológico que essas pessoas ocupam. Assim, por causa do lugar em que determinada pessoa se encontra, ela enxerga o mundo de forma distinta. E essa é, talvez, a mensagem que a película pretende construir: mostrar que nem todos entendem o paraíso da mesma forma, porque a concepção de felicidade ou bem-estar é subjetiva.

Detendo-nos mais precisamente a, *Xandrilá*, o paraíso, inicialmente, para Renata, era construir a sua banda com Pepper; já para ele, era o consumo de drogas para poder se sentir realizado ou completo. Com o passar do tempo, como Renata não conseguiu chegar ao paraíso da forma que almejava, acabou seguindo outro rumo, por acreditar que, dessa maneira, teria acesso àquilo que lhe faltava. E, como ela podia, sabia e queria fazer, realizou seu desejo e se transformou numa garota de programa de sucesso, por obter os artifícios necessários para a profissão. Portanto, ela concretizou, pelo viés do materialismo e da luxúria, o alcance da plenitude que tanto desejava e que sempre esteve presente desde o início da narrativa.

Além do mais, o nome *Xandrilá* não apenas nomeia o curta-metragem, mas também a droga que Pepper (Osvaldo) usa e que, com ela, tem uma overdose letal. Nesse contexto, seria possível dizer que, ao dar o nome de um suposto paraíso a uma droga, os diretores do curta querem dizer que o entorpecente teria o potencial de, como o lugar paradisíaco, proporcionar a sensação de plenitude e/ou destruição. Isso, no ponto de vista de Pepper, que busca na droga “xandrilá” um refúgio ou algo que lhe dê esse sentido existencial, parece verdadeiro, porque, na maioria das vezes, o usuário mantém o vício devido ao fato de, momentaneamente, ser projetado para uma outra realidade, oferecendo-lhe experiências que a realidade não pode trazer.

Nesse ponto, podemos citar os estudos de Barros (2012, p. 189) a respeito do percurso gerativo de sentido²⁰, especificamente no nível fundamental em que

[...] os sentidos do texto são entendidos como uma categoria ou oposição semântica, cujos termos são: 1. determinados pelas relações sensoriais do ser vivo com esses conteúdos e considerados atraentes ou eufóricos e repulsivos ou disfóricos; 2. negados ou afirmados por operações de uma sintaxe elementar.

Assim, percebemos que subjaz à imagem de paraíso o seu oposto: o inferno (as drogas, a prostituição). Temos, então, uma oposição de valores: a droga como eufórica²¹ para Pepper e disfórica para Renata; a prostituição sendo, inicialmente disfórica²² e negada por Renata, mas, após perceber que conseguiria muito dinheiro, passa a ser eufórica e atraente.

Ampliando um pouco mais, poderíamos pensar que o efeito que a droga “xandrilá” causa em Pepper é o mesmo que, no início, a música causa em Renata e também é o mesmo que, no final, é proporcionado pelo sexo e pelos bens materiais que ela consegue. Sendo assim, a leitura que se pode fazer é que, em *Xandrilá*, o paraíso é individual, é aquilo tido como prazeroso, pois cada um busca a sua forma de encontrá-lo. No entanto, a sensação de plenitude seria, sobretudo, o valor ao qual todos aspiram e querem eternamente ter. Aristóteles (2011 [384-322 a.C.], p. 92) defende que o prazer

[...] é um certo movimento da alma pelo qual a alma, como um todo, é transportada de uma maneira sensível para o seu estado natural, sendo a dor o contrário disso. Se o prazer corresponde a essa definição, evidencia-se que o prazeroso é o que concorre para produzir essa condição, ao passo que aquilo que contribui para extingui-la, ou que faz com que a alma seja levada ao estado oposto, é o doloroso [...] a tranquilidade, a ausência de preocupações e tensões, as distrações, os folguedos, o repouso e o sono pertencem à classe das coisas prazerosas, pois nada nesses estados tem qualquer vínculo com a necessidade.

No caso de Pepper, o consumo de drogas causa uma sensação de leveza, de brilho, pode ser muitas vezes comparada a um orgasmo²³, além de que ele passa a não ter preocupação, tendo em vista que a banda foi rompida e não há a necessidade de ensaiar e fazer *shows*. Já para Renata, a sensação de obter muito dinheiro, mesmo que seja vendendo o seu corpo, ocasiona uma sensação

²⁰ Utilizamos em nossas análises alguns conceitos da Semiótica de Greimas.

²¹ De acordo com o *Dicionário de Semiótica*, de Greimas e Courtés (2013 [1993], p. 192), euforia “é o termo positivo da categoria tímica que serve para valorizar os microuniversos semânticos, transformando-os em axiologias; euforia se opõe a disforia; a categoria tímica comporta, além disso, como termo neutro, aforia

²² De acordo com o *Dicionário de Semiótica*, de Greimas e Courtés (2013 [1993], p. 149), disforia “é o termo negativo da categoria tímica, que serve para valorizar os microuniversos semânticos - instituindo valores negativos - e para transformá-los em axiologias”.

²³ Disponível em: <http://www.higorjorge.com.br/113/cocaina-a-ilusao-das-drogas/>. Último acesso em 19/01/2017, às 02h49min.

de bem estar consigo mesma, pois, segundo ela, não há mais a necessidade de frequentar a escola, visto que seu futuro já está encaminhado no mundo da prostituição.

No que diz respeito ao curta *Madona e a cidade paraíso*, há a presença da palavra “paraíso” em seu título, aí, mais uma vez, frisa-se a ideia de querer mostrar para o auditório, por meio da intertextualidade implícita, a argumentação de sentido contrário. Isso pode ser comprovado pelo fato de Aracaju já ter sido considerada, nacionalmente, como a capital da qualidade de vida e já ter sido criada, pelos produtores, uma crítica ao ideal de paraíso.

Como o curta-metragem mostra as duas faces da cidade (o lado sombrio e o lado propagado pela mídia), isso evidencia ainda mais essa crítica: Madona assassinada de forma violenta no centro da cidade, concomitantemente ao momento em que ocorre o Pré-Caju – prévia carnavalesca que acontecia todos os anos na avenida mais luxuosa da cidade – e as pessoas estão se divertindo na festa. Aqui, diferentemente do curta anterior, a protagonista não possui uma visão de paraíso, e, talvez, isso possa estar relacionado ao fato de que ela não tenha tido acesso a outro mundo que não seja aquele. Mas o seu nome tem uma grande significação, visto que remete à cantora estadunidense, famosa mundialmente, que atrai milhares de fãs, podendo causar nestes uma plenitude ao estarem diante de seu ídolo ou ao ouvirem as suas músicas. Além disso, em uma das cenas deste curta, há a presença de uma paródia da música *Like a virgin* (da cantora Madona), cantada por uma banda local, *Asas Morenas*, intitulada *Eu sou virgem*. Esses elementos nos remetem também às obras²⁴ de arte italiana denominadas de *Madona*, que sempre se referiam à Virgem Maria com o menino Jesus no colo, fazendo com que enxerguemos a figura da nossa protagonista como sendo a representação da bondade e da inocência e, com isso, pensemos na questão do paraíso. Questionamos, então, o que é paraíso.

O dicionário Online de Português define paraíso:

No Antigo Testamento, jardim de delícias onde Deus colocou Adão e Eva: paraíso terrestre. (A ideia de paraíso terrestre é comum a muitos povos na Antiguidade). No Novo Testamento, lugar onde permanecem as almas dos bem-aventurados. Lugar de recompensa das almas dos homens, após sua morte, em muitas religiões. Jesus usou a palavra com este significado quando falou com o bom ladrão na cruz. [Figurado] Lugar de delícias, lugar onde a gente se sente bem, em paz e sossego. Originalmente, era uma palavra persa usada para os parques de diversão dos reis persas (Dicionário Online de Português)²⁵.

²⁴ Algumas das obras: Madona Willy, de Giovanni Bellini; Madona com menino, de Fillippo Lippi; Madona com menino, de Ambrogio Lorenzetti.

²⁵ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/paraíso/>. Último acesso em 21 de novembro de 2016, às 03h25min.

Diante desse conceito, perguntamo-nos: o que seria o paraíso para as nossas personagens? Para Renata, o paraíso é estar rodeada de dinheiro e luxúria; para Pepper é estar sob os efeitos de drogas, por conseguir sensações que não conseguiria no estado "normal". Já para Madona, talvez isso seja algo mais simples e fútil, aos nossos olhos, visto que ela se divertia com pouca coisa: dançar e passear nas ruas do centro da cidade, ouvir sua amiga cantar enquanto estava deitada em seu colo; ou até mesmo o paraíso, para ela, fosse ser aceita pela sociedade.

Com base nesses levantamentos, o conceito de paraíso pode ser entendido não só como algo subjetivo, mas também muito complexo, visto que depende das experiências de vida que cada um possui sempre relacionadas àquilo que nos completa e nos realiza.

Essa noção interfere também na concepção de cidade paraíso, pois esse entendimento diz respeito apenas à cidade que possui as melhores festas do país e que “varre”, literalmente, a criminalidade, como visualizamos na figura 15, um dia após a realização do pré-Caju. Pois as festas continuam, mas o caso de Madona ainda não foi julgado, bem como outros crimes que ocorrem na capital. Aqui, podemos perceber que a palavra paraíso acaba sendo usada em um sentido disfórico: Aracaju como sendo a cidade paraíso, mas que esse paraíso se torna uma alienação por a mídia querer propagar isso como sendo o luxo e a riqueza que Renata alcança ao se tornar garota de programa, e uma injustiça quando se trata da personagem Madona que acaba sendo assassinada brutalmente no final da película. Todos esses elementos (alienação, luxo, riqueza, injustiça) acabam sendo utilizados como uma ironia e, portanto, correlacionados ao inferno.



Figura 15 - Cena após a morte de Madona
(Cena de *Madona e a cidade paraíso*)

Esse modo de enxergar a sociedade e os seus habitantes evidencia a imagem discursiva desses oradores, cujas vozes são incorporadas nas cenas das películas, como sendo pessoas engajadas em combater a má distribuição de renda, a vulnerabilidade dos jovens e das minorias sociais e os preconceitos em Aracaju, que tentam desmascarar a falsa realidade propagada pela mídia, discutindo aquilo que grande parte da população não discute, por medo ou por falta de acesso a esses fatos.

No capítulo a seguir, apresentaremos mais algumas análises e resultados desta pesquisa.

CAPÍTULO 3 - CURTINDO OS CURTAS: DESVENDANDO O ETHOS DE ARACAJU E DE SEUS HABITANTES

O orador influencia as opiniões que, no momento oportuno, traduzir-se-ão em atos, e é por isso que ele deve produzir em seu discurso uma imagem adequada de sua pessoa. A construção discursiva de uma imagem de si é suscetível de conferir ao orador sua autoridade, isto é, o poder de influir nas opiniões e de modelar atitudes. (AMOSSY, 2005, p. 142).

Este capítulo completa as análises dos nossos *corpora* já iniciadas nos capítulos anteriores, ancoradas nas teorias apresentadas. Além disso, trazemos também a metodologia adotada para a construção dessas análises. Por trabalharmos com dois curtas-metragens, fizemos recortes destes e os analisamos separadamente, trazendo, ao final, a inter-relação entre ambos nos atentando para como esses sentidos produzidos nos levam à identificação do ethos de Aracaju e dos aracajuanos.

3.1 Metodologia da análise

Para chegarmos aos resultados pretendidos, optamos pela análise verbal e não-verbal de determinadas cenas dos curtas-metragens em questão, o critério optado para esse recorte foi a oposição entre sagrado e profano. Para isso, apresentamos fragmentos das falas dos personagens. Esse mesmo critério foi empregado para o recorte de músicas que compõem a trilha sonora, pois percebemos que as letras de determinadas músicas descreviam o comportamento das protagonistas. A justificativa de atentarmos para o par sagrado e profano se deu por observarmos a sua presença constante nos dois curtas para definir um mesmo elemento. Com base nesses aportes, analisamos, particularmente, os intertextos presentes nos filmes, percebendo a intertextualidade como uma estratégia importante na acepção de *ethé*. Ademais, as temáticas abordadas e suas concretizações em figuras, a cenografia, além de outras estratégias argumentativas diversas que, junto à intertextualidade, pudessem revelar as ideologias, os valores e as crenças de orador e auditório e indiciar as identidades discursivas, os *ethé*, que daí emergem, foram também consideradas na análise.

Vale destacar que chegamos até estes dados depois de uma busca em diversos sites que possuem acervo de curtas-metragens online, como o *Curta o curta*²⁶; *Porta curtas*²⁷; *Curta na escola*²⁸; *Curta Doc*²⁹; *Cinemateca Brasileira*³⁰. Além desses sites mencionados, a cidade de Aracaju possui o Curta-SE³¹, que, de acordo com o *site*, é uma instituição responsável pelo Festival Luso-Brasileiro de Curtas-Metragens de Sergipe, criado em 2001, organizado por Rosângela Rocha, com sua primeira realização na Universidade Federal de Sergipe. Em sua 13ª edição, no ano de 2013, o festival bateu recorde de inscrições de outros países como Argentina, Portugal e Venezuela, e as inscrições do Estado de Sergipe aumentaram em 27% em público. O material utilizado neste evento é disponibilizado na Casa Curta-SE, local onde estivemos também, e a organizadora, Rosângela Rocha, emprestou-nos alguns dos curtas do acervo.

Como a nossa pesquisa tem como base observar as imagens discursivas da cidade de Aracaju e dos aracajuanos, a busca pelos nossos *corpora* se deu por meio de curtas que tratassem de temas relacionados à capital sergipana. Por não encontrarmos esse tipo de material na Casa Curta-Se, a organizadora do acervo nos indicou o curta-metragem *Madona e a cidade paraíso*. Tendo em vista o fato de o curta indicado por Rosângela ser dos mesmos produtores de *Xandrilá*³², pensamos que a comparação entre eles poderia nos levar aos nossos objetivos como maior precisão, visto que, como apresentamos no capítulo (2), para se chegar à imagem do enunciador, é necessário analisar sua obra completa, e esses são os únicos curtas produzidos, até então, por esses produtores.

Em *Xandrilá*³³, fizemos dois recortes: no primeiro, focamos no discurso religioso presente na trama, que ocasionou na verificação das imagens criadas de Pepper e sua tia. Para conseguirmos isso, fizemos a transcrição da cena que ocorre na casa de sua tia, observando quais os elementos que denunciavam o comportamento desses personagens; no segundo recorte, utilizamos a trilha sonora que fala sobre Renata, para chegarmos à imagem discursiva dessa personagem, observando

²⁶ Disponível em: <http://curtaocurta.com.br/>. Último acesso em 04/02/2017, às 00h49min.

²⁷ Disponível em: <http://portacurtas.org.br/>. Último acesso em 04/02/2017, às 00h52min.

²⁸ Disponível em: <http://www.curtanaescola.org.br/>. Último acesso em 04/02/2017, às 00h52min.

²⁹ Disponível em: <http://curtadoc.tv/acervo/>. Último acesso em 04/02/2017, às 00h53min.

³⁰ Disponível em: <http://www.cinemateca.gov.br/>. Último acesso em 04/02/2017, às 00h53min.

³¹ Site do Festival: <http://www.casacurtase.org.br/>. Último acesso em 23/10/2014, às 03h30min.

³² Já tínhamos uma familiaridade com este curta, pois ele foi o *corpus* utilizado em nosso Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado em janeiro de 2015. E também de um artigo publicado no **Ciberartigo: Linguística, Hipertexto & Educação**, disponível em <http://www.ciberpub.com.br/ebook2015/>. Último acesso em 04/02/2017, às 14h59min.

³³ Curta patrocinado por: Gonara Filmes, Estúdio Três, SeteNove Audiovisual, Programa Olhar Brasil – Núcleo de Produção Orlando Vieira, Unit, Ágape Natural, Real Classic Hotel, Coqueiro Verde, Chope 13, Casa da Cópia, Tropical Hotel, Moda Clássica Noivas, Picolé e sorvete Picuí, Indaiá.

a importâncias das oposições, estratégia esta que verificamos estar sempre presente no momento de construirmos os *ethé*.

No curta-metragem *Madona e a cidade paraíso*³⁴, também fizemos dois recortes. No primeiro, tentamos mostrar os lados opostos de Aracaju, o que é escondido no Pré-Caju e a reflexão a respeito de a cidade ser esse paraíso criado pela mídia. Para chegarmos a esses resultados, transcrevemos a cena em que Madona e Val (sua amiga) falam a respeito da festa, desvendando seu lado sombrio. No segundo recorte, nossa atenção se voltou para a construção da imagem discursiva de Madona. Para isso, estabelecemos algumas intertextualidades entre seu nome e obras artísticas do Renascimento e a cantora *Pop*. Além disso, transcrevemos a música que Val canta após a sua morte e que evidencia a presença da divindade nessas personagens.

A seguir, analisamos a presença do discurso religioso no curta-metragem *Xandrilá*, com base na cena de Pepper e sua tia, trazendo fragmentos dos enunciados destes personagens e quais os sentidos que isso provoca.

3.2 *Xandrilá*

3.2.1 A (des)crença como elemento para a construção do *ethos*

Neste subtópico, tratamos da cena em que Pepper chega em casa, após o primeiro contato com Renata. O jovem, ao chegar, depara-se com a sua tia sentada em uma cadeira de balanço, com um lenço na cabeça e rezando o terço, figurativizando³⁵ aí toda a religiosidade representada pela tia do jovem. Abaixo, apresentamos um fragmento falado por ela, assim que Pepper chega, e que acaba denunciando a imagem deste personagem.

³⁴ Curta patrocinado por: Estúdio Três, SeteNove Audiovisual, Coqueiro Verde, Indaiá, Secretaria de Estado de Cultura, Governo de Sergipe, Governo Federal, Ministério da Cultura, Vidraçaria Imperial, Skill, Espaço Aupem, Sated, RR Comunicação e gráfica rápida, Lamparina.

³⁵ Greimas e Courtés (2013 [1993], p. 211), no *Dicionário de Semiótica*, definem figurativização como "Talvez não seja inútil dar um exemplo simples do que entendemos por figurativização de um discurso. Seja, no início de um discurso-enunciado, um sujeito disjuncto do objeto que para ele não é senão alvo: $S \cup O$. Esse objeto, que não é senão uma posição sintática, encontra-se investido de um valor que é, por exemplo, o "poder", ou seja, uma forma da modalidade do poder (fazer/ser): $S \cup O_v$ (poder). A partir daí, o discurso pode deslanchar: o programa narrativo consistirá em conjungir o sujeito com o valor que ele visa. Há, entretanto, mil maneiras de contar tal história. Dir-se-á que o discurso será figuratizado no momento em que o objeto sintático (O) receber um investimento semântico que permitirá ao enunciatário reconhecê-lo como uma figura, como um "automóvel" por exemplo: $S \cup O$ (automóvel) v (poder).

Fragmento 1:

- Vê se não vai acender aquele seu cigarro fedorento. Viu, menino? (tia de Pepper) (07'16-21")

Percebemos o incômodo da tia com o comportamento do sobrinho, porém, este não se preocupa com o que foi dito e sobe as escadas até o seu quarto, sem responder ou olhar para a sua tia. No quarto, ele acende um cigarro, procura um disco de vinil, dentre os que ele tem na mão aparece o de Amorosa³⁶, mas ele escolhe o da Banda Karne Krua³⁷ e liga o som no volume máximo. Incomodada com o barulho, a tia, da sala, começa a gritar por Pepper:

Fragmento 2:

- Osvaldo, Osvaldo. Osvaldo, Osvaldo. (Pepper aparece). Meu filho, assim não dá, eu não ouço nem meu pensamento. (tia)
 - Você reclama demais, tia. Relaxe, eu tiro já, só tô relaxando. (Pepper)
 - Ah, você só sabe relaxar. Trabalhar que é bom, nada. Qualquer dia desses mando você de volta para o interior, viu? (tia)
 (Batidas na porta)
 - Tá esperando alguém? (tia)
 - Eu não. Deve ser o padre atrás de você. (Volta para o quarto) (Pepper)
 - Me respeite, menino! Me respeite! (tia)
 (A tia de Pepper abre a porta e olha Renata da cabeça aos pés com cara de assustada)
 - Aqui é a casa do Pepper? (Renata)
 - É sim. Tá lá em cima. (tia)
 (Assim que Renata vai até o quarto, a tia de Pepper se benze) (08'04" - 53")

A partir do fragmento acima, percebemos o histórico de Pepper: é um jovem que veio do interior e se rebelou, vive à custa da tia que, apesar de reclamar do seu desinteresse em querer trabalhar, aceita-o. Além desse fato, vemos que a oposição de valores entre esses dois personagens é presente, evidenciando a presença do sagrado e do profano. Pode-se dizer, portanto, que o sagrado e profano são valores abstratos que se concretizam, por exemplo, na religiosidade da tia e na rebeldia de Pepper. Podemos entender esses valores como definem Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958], p. 87):

³⁶ Amorosa - natural da cidade de Itabaiana, interior do estado - além de ser a atriz que interpreta a tia de Pepper, é cantora, compositora e atriz.

³⁷ Karne Krua é uma banda de *punk Rock* do Estado de Sergipe. Surgida no ano de 1985, é uma das bandas, deste estilo, mais antigas e em atividade do norte e nordeste brasileiro. Disponível em: <http://pdrock-sergipe.blogspot.com.br/2014/03/karne-krua.html>. Último acesso em 27/01/2017, às 12h38 min.

O valor concreto é o que se vincula a um ente vivo, a um grupo determinado, a um objeto particular, quando examinamos a sua unicidade. A valorização do concreto e o valor conferido ao único estão estreitamente ligados: desvelar o caráter único de alguma coisa é valorizá-la pelo próprio fato.

No caso em questão, podemos dizer que a tia representa o sagrado, uma mulher de certa idade, que vive em casa se balançando em sua cadeira e rezando o seu terço, defende a sua religião e a segue fielmente. Seu sobrinho, um rapaz rebelde, que gosta de *Rock* pesado, visto por muitas pessoas (principalmente cristãos) como um estilo musical do demônio³⁸, segue o seu inverso. Esses levantamentos esclarecem que os valores são diferentes para cada pessoa, enquanto para a tia os comportamentos do sobrinho são disfóricos e repulsivos, para ele, são eufóricos e atraentes. O inverso acontece com a religião entre esses personagens.

Apesar de a tia de Pepper se mostrar uma mulher religiosa, ao se deparar com Renata, ela se assusta, como se estivesse diante de algo demoníaco e se persigna (benze-se). De acordo com a religião católica, esse gesto não é apenas simbólico, mas expressa três verdades da religião, que são a Santíssima Trindade, a encarnação e a morte de Cristo. Na Bíblia online³⁹, podemos encontrar a prática desse gesto em Ezequiel (09:04-06):

Disse-lhe o Senhor: Passa pelo meio da cidade, pelo meio de Jerusalém, e marca com um sinal as testas dos homens que suspiram e que gemem por causa de todas as abominações que se cometem no meio dela. 5. E aos outros disse ele, ouvindo eu: Passai pela cidade após ele, e feri; não poupe o vosso olho, nem vos compadeçais. 6. Matai velhos, jovens, virgens, meninos e mulheres, até exterminá-los; mas a todo o homem que tiver o sinal não vos cheguei.

Com base na citação acima, podemos entender que a tia de Pepper se benze por acreditar estar diante de uma abominação, talvez pelos trajes de garota rebelde que Renata utiliza, figurativizados pela blusa curta, calça rasgada, cabelo tingido e curto, coturno, *piercing* e tatuagem. Desse modo, a tia acredita que, ao fazer o gesto, estará protegida do mal. Porém, por conta desses fatos é revelada uma imagem de uma religiosa egoísta, pois Renata vai até Pepper e a tia não se preocupa se o seu sobrinho vai estar acompanhado de uma "abominação". Nesse caso, toda aquela postura de mulher pura e fiel ao Senhor é desfeita, visto que ela rompe com o que é pregado na bíblia, de que devemos respeitar e tratar bem os nossos semelhantes.

³⁸ Disponível em <http://blog.cancaonova.com/livresdetodomal/o-rock-e-o-demonio/>. Último acesso em 06/02/2017, às 15h14min.

³⁹ Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/>. Último acesso em 19/01/2017, às 14h48min.

Outro ponto relevante nessa cena é a utilização de cantores locais e de estilos diferentes para a construção de sentidos. Temos Amorosa, que canta o estilo Forró pé de serra, em contraposição com a Banda Karne Krua, que toca *Rock* pesado. O Forró tido aqui como um estilo "do bem", talvez representando a tia, e o *Rock* como o "do mal", aquilo que é demoníaco, representado por Pepper.

Em vista desses apontamentos, podemos perceber que as imagens dos personagens são construídas por meio de oposições de valores. O que é atraente e eufórico para Pepper, é repulsivo e disfórico para a sua tia e vice versa. No próximo item, explanamos a imagem que é construída de Renata por meio das trilhas sonoras da película.

3.2.2 A trilha sonora como representação do ethos de Renata

Neste subtópico, analisamos como as letras das músicas que compõem a trilha sonora⁴⁰ - criada especificamente para o curta pela cantora e compositora sergipana, Patrícia Polayne -, evidenciam a imagem da personagem principal em *Xandrilá*. Para isso, escolhemos duas cenas em que essas músicas aparecem, a fim de contextualizar e observar quais os sentidos que daí emergem.

A primeira música aparece após Renata ser expulsa da sala de aula e estar sentada no teto de um prédio de muitos andares, fumando maconha e com a expressão de reflexão. A imagem que vemos embaixo do prédio é o encontro do rio com o mar e é para esta paisagem que Renata olha durante toda a cena.

Para podermos construir nossas análises, transcrevemos a primeira música:

Porque o medo é o inverso da admiração	
Conta-me um segredo	
Seu medo quero não	
Saber de ir ou ficar	
Aqui é mais tranquilo, mas vou pra lá	
Quem é que vai seguir	} Refrão (2x)
Quem é que vai seguir	
Quem não tem pra onde ir	
Jogo de cartas marcadas	
Não tem nenhum compromisso	
De um lado tem um precipício	
Do outro já posso voar	
Se saio por aquela porta num dia de desapego	
Me perco, eu me acho, eu me acho mesmo	

⁴⁰ Disponível em: <http://xandрила.blogspot.com.br/>. Último acesso em: 19/01/2017, às 15h03.

Eu dou um jeito (03'50" - 05'20")

Baseando-nos na letra da música, verificamos a presença constante de lados contrários.

Ir	Ficar
Medo	Admiração
Seguir	Não ter para onde ir
Cartas marcadas	Sem compromisso
Precipício	Voar
Me perco	Me acho

Quadro 2 – Pares opostos sobre os pontos de vista de Renata

Com base nisso, é possível dizer que essa oposição corrobora a indecisão de Renata ao estar diante do mundo que lhe dá diversas opções, já que, por se encontrar nessa idade (aparentemente no final da adolescência), é necessário fazer escolhas e o **medo**⁴¹ do que pode acontecer está sempre presente.

Retomando a letra musical e o contexto, como dissemos, essa cena ocorre após ela ser expulsa da sala de aula, mas é anterior à cena em que ela conhece Pepper, na praia, tocando violão e, quando ela o avista, diz

Fragmento 3:

- Tô precisando de um violão pra me acompanhar. (Renata) (Pega o cigarro da mão de Pepper, traga e o beija).
- Tá aí. Gostei de você. Você costuma ser tão assanhada assim? (Pepper)
- E você tão burro? (Renata)
- Posso ser John e você Yoko. (Pepper)
- Sou mais Sid e Nancy. (Renata) (06'05" - 36")

Constata-se que Renata tem o desejo de **ir** construir uma banda e vê em Pepper a realização desse desejo. Além disso, fazendo uso do fragmento acima, percebemos que a **admiração** de Renata pelo rock reflete no seu modo de vida gerando uma intertextualidade com a história de Sid Vicius e Nancy. Sid foi um baixista inglês, que tocava na banda de *punk Rock* "Sex Pistols" e Nancy era uma drogada que se prostituía. De acordo com a história, Nancy era viciada em heroína e Sid

⁴¹ Utilizamos esses termos em negrito para retomar as oposições apresentadas no quadro (2) de oposições.

ainda era virgem, quando eles se conheceram. Além disso, é dito que ela defendia "a filosofia de vida de viver intensamente e morrer jovem"⁴² e Nancy acaba morrendo cedo, de fato, mas não de overdose e sim com um golpe de faca no abdômen, que todos suspeitam ter sido Sid, sob efeito das drogas.

Essa intertextualidade se reflete na construção dessa trama, pois apenas se constata uma diferença no fato de que Renata só se torna garota de programa após o rompimento da banda e quem morre no curta é Pepper e não Renata.

Voltando aos termos opostos, a admiração de Renata é por Sid e Nancy, enquanto a de Pepper é por John e Yoko. Nos dois casais, o parceiro sempre se encontra no mundo da música. O fato de Renata preferir Sid e Nancy a John e Yoko⁴³ evidencia a sua imagem de menina que quer viver a vida intensamente, no mundo das drogas, da prostituição e do *Rock'n Roll*. Pepper, apesar de querer essa vida das drogas, mostra-se um jovem romântico e apaixonado, levando em consideração que John e Yoko formavam um casal mais apaixonado.

Os termos **precipício** e **voar** também estão atrelados a essas escolhas de Renata: ela pode **ir** e ser feliz no seu **voo**, escolhendo o lado "certo" e ter a sua liberdade, ou pode **ficar** e se deparar com um **precipício** onde poderá chegar ao "fundo do poço" e se tornar uma prisioneira no seu próprio mundo. É dessa maneira também que podemos trazer à baila os opostos **me perco** e **me acho**, visto que o se perder diz respeito às escolhas mal feitas e que seu sonho acabou se perdendo durante a sua trajetória. Por sua vez, o se achar refere-se ao se entender e descobrir realmente aquilo que queria, voando por cima do precipício e saltando os obstáculos do medo, chegando a ter um **compromisso** consigo mesma.

A segunda música que propomos analisar aparece após algumas cenas de Renata e Pepper como um casal e é tocada em uma pequena casa de *show* ao ar livre.

⁴² Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sid_Vicious. Último acesso em 19/01/2017, às 16h02min.

⁴³ A história de John e Yoko foi algo mais voltado para o mundo romântico, o que fez John declarar que ele e ela era uma pessoa só. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/John_Lennon. Último acesso em 19/01/2017, às 16h22min.

Linda
 Louca
 Ninguém sabe ao fim se brilhará
 Língua
 Santa
 De quem sabe ao Sol se perguntar
 Quem me ouve?
 Quem me ouve?
 Ela enverga, mas não quebra
 Game over
 Game over
 Salto quântico na queda
 Toda coisa
 Tem que se encontrar no seu lugar
 Ela brilha
 Brilha porque sabe perguntar
 (Refrão) (13'16" - 15'32")

Refrão

Nessa canção, não verificamos a presença da oposição, mas podemos perceber que há uma descrição física e psicológica de Renata (*Linda/Louca*). Após essa descrição, suspeitamos se com essas características a personagem terá um futuro promissor, de sucesso (*Ninguém sabe ao fim se brilhará*), essa dúvida pode surgir por conta da sua trajetória: uma garota que deseja curtir a vida e vivê-la intensamente, como constatamos na imagem criada na música anterior.

Em seguida, a letra da canção caracteriza novamente a protagonista (*Língua/Santa/De quem sabe ao Sol se perguntar*). Aqui, podemos inferir que essa língua santa se refere ao ato de ir atrás daquilo que almeja, falando o que quer, assim como fez ao chegar até Pepper e dizer que estava precisando de um violão para acompanhá-la. Talvez, o Sol apareça como a representação da divindade, atentando para o fato da possibilidade de Renata, em suas reflexões – como, por exemplo na cena que ela está sobre o prédio –, perguntar ao Sol quem realmente ela é. Dessa forma, ela pode se mostrar uma garota forte, que busca os seus sonhos, mas que tem seus momentos de reflexão, de fraqueza e de dúvidas a respeito da vida.

"*Quem me ouve?*", pode significar o seu canto: será que as pessoas a estão ouvindo, estão prestando atenção na sua história? Essa dúvida a respeito dos outros faz com que ela chegue ao ponto de *envergar, mas não quebrar*, no sentido de se mostrar uma pessoa fraca, que desiste fácil por sua música não estar, talvez, atraindo aqueles para quem ela canta. Suas dúvidas e questionamentos, inclusive em relação ao sentir-se só, sem ter com quem conversar, pode simbolizar os sentimentos de muitos jovens e adolescentes que, nessas idades, sentem-se incompreendidos, perdidos, e muitas vezes não têm ninguém para aconselhá-los.

Seguido de "*Game over/Salto quântico na queda*", é possível relacionar ao fim daquele mundo vivido até então para uma nova realidade, uma mudança, visto que o salto quântico vai aparecer para se adequar, como vemos no verso "*Toda coisa/Tem que se encontrar no seu lugar*". Como a definição de salto quântico é a transformação do elétron de um estado a outro para uma adequação; no caso de Renata, ela vai se adaptar a essa nova fase de sua vida como cantora, tornando-se, logo em seguida, garota de programa, pois as necessidades exigem isso: ela não é mais uma adolescente, precisa cantar para receber seu dinheiro, como essa carreira falha, ela escolhe o mundo da prostituição.

Por fim, ela consegue o brilho e o sucesso, e isso se dá por conta de sua adequação ao novo mundo que passou a existir em sua vida. Esse brilho também pode ser uma associação com o brilho das joias, visto que ela é uma garota de programa de luxo, passa a se vestir “melhor”: usa brincos, colares, pinta as unhas, veste roupas melhores. Além disso, o dinheiro que ela passa a receber com os programas a faz pensar estar em um mundo onde o dinheiro fala mais alto.

Diante das análises apresentadas, podemos inferir que a imagem de Renata construída no curta é de uma jovem transgressora para a sociedade sergipana, pois não segue os padrões impostos. Verificamos que essa não adequação pode ser uma escolha de Renata, pois ela, como foi dito, "quer viver a vida intensamente". Ela se mostra como uma garota preocupada com seu futuro, levando em consideração os seus momentos de reflexão e seu mundo cheio de oposições. Contudo, por conta da hierarquia de valores, ela escolhe se tornar prostituta, pois, para ela, entre o seu corpo e o dinheiro, este tem o valor maior, um valor simbólico, pois vai satisfazer as suas necessidades de jovem que pretende "curtir" os prazeres da vida.

Esse tema da prostituição também é relevante, visto que *Xandrilá* pode se encaixar naquilo que foi defendido quando se deu início às produções de curtas-metragens – abordar temas que são pouco discutidos pela população. No subtópico que segue, apresentamos a oposição construída da cidade de Aracaju e o ethos de Madona.

3.3 Madona e a cidade paraíso

3.3.1 Aracaju por detrás da mídia

Como já foi mencionado, a narrativa deste curta-metragem gira em torno do acontecimento do Pré-Caju, mas a história da personagem Madona ocorre no centro de Aracaju. Nas passagens de uma cena para outra, há sempre as imagens da festa sendo montada no bairro nobre da cidade.

Na cena em que Madona está sentada no colo de Val, embaixo da ponte *Construtor João Alves*, elas conversam a respeito da ida a essa festa.

Fragmento 4:

- E esse Pré-Caju, Madona, você vai? (Val)
- Eu? De jeito nenhum. Imagina. Pra quê? Pra ver confusão? Hein? E se acontecer alguma coisa, eles vão botar a culpa ni mim. Nem se eu fosse travesti. Bagaceira por bagaceira, eu fico por aqui mesmo, minha filha, viu? E você vai, Val? (Madona)
- Claro! Eu vou e linda, Madona. Vamos comigo, mulher! Vamos mulher! O que é que você já tá pensando? (Val)
- Nada não... Val. (Madona)
- Oi. (Val)
- Cante pra mim, vá. Você canta? (Madona)
- Canto.
- Minha estrelinha*
- Raio de Sol*
- Gota de orvalho*
- Prata do luar*
- A minha vida*
- Meu amanhecer*
- Meu pedacinho de deus é você. (04'13" – 05'20")*

No fragmento acima, é notório o repúdio de Madona em relação ao Pré-Caju, denunciando que a prévia carnavalesca possui o seu lado sombrio. Nesse caso, talvez, por Madona ser pobre, travesti e negra, frequentar uma festa dessa seja uma barreira, visto que em micaretas há uma grande segregação das diferenças sociais. Existem os camarotes, onde ficam os empresários, políticos; os trios elétricos que são organizados em blocos, e as pessoas que compram a camisa (abadá) ficam do lado de dentro de uma corda arrodeada no trio; e há a pipoca, onde ficam as pessoas que não são importantes e não têm dinheiro para comprar os abadás. Essa barreira que ocorre nesse tipo de festa sempre fica disfarçada porque o objetivo é vender para obter lucro. Nesse caso, os foliões que se encontram fora da corda ficam propensos a qualquer tipo de violência que ocorra. Esse é o motivo de Madona não querer participar e chamar a festa de "bagaceira". Além disso, é posto que ela compara esse lado sombrio do Pré-Caju com o lugar em que vive (bagaceira por bagaceira, eu fico por aqui mesmo).

Olhando por esse ponto de vista, nota-se que a imagem criada da cidade e da festa é camuflada com a ideia de folia, de alegria. No entanto, por meio do discurso de Madona, fica notável essa negatividade e a separação de classes, evidenciando que as únicas pessoas que se

divertem nessa festa são as que possuem poder. Outro ponto que corrobora essa ideia é a fala de um radialista, no fim da película:

Fragmento 5:

Manhã de segunda-feira em Aracaju. Daqui a pouquinho vai ter tradução. Hoje com Phil Collins, *Another day in paradise*, Mais um dia no paraíso, em homenagem à nossa linda Aracaju. E olha só: ontem, no centro da cidade, um homossexual foi assassinado a golpes de paralelepípedo. A polícia ainda não tem indícios da autoria do crime. Mas é isso aí, o Pré-Caju acabou, mas no final de semana tem a ressaca do Chiclete. E a gente se vê por lá. (Radialista) (21'51" – 22'22")

Assim como o título do curta, Aracaju é chamada de paraíso, aqui, percebemos que essa propagação vem da mídia, que eleva o nome da cidade ao ponto de chamá-la de paraíso. No entanto, essa visão sublime de Aracaju devia ser desfeita com a notícia do assassinato de Madona, porém, não é notória uma preocupação com o fato noticiado, pois o importante será a notícia seguinte: a ressaca do Chiclete no fim de semana. Ou seja, a cidade parou para receber uma festa nacional, ocorre um fato alarmante na noite anterior, mas isso é visto como algo banal, pois a preocupação com as festas sobrepõe-se às preocupações com a violência ocorrida na sua própria cidade. No próximo item, é apresentada a imagem de Madona sob a perspectiva do sagrado e do profano.

3.3.2 As Madonas: entre o sagrado e o profano

Madona, na película, se mostra, em alguns momentos, uma travesti feliz, que adora dançar; em outros, ela se mostra reflexiva e carente, mas sempre tem a presença de sua amiga Val. Relembramos que a protagonista existiu de fato e também teve o mesmo fim trágico.

Para evidenciarmos a imagem construída de Madona, faz-se necessário mostramos, inicialmente, quais os efeitos de sentido produzidos por conta de seu nome. Diante disso, mais uma vez, a intertextualidade é inerente para podermos chegar à imagem discursiva de Madona construída na película.

De acordo com o *Pocket Dictionary Italian* (2011, p. 157), o termo Madona significa “Madonna, Our Lady; PITT ~ **con bambino** Madona and Child⁴⁴. Ou seja, a Nossa Senhora, o nome dado para representações de obras artísticas da mãe de Jesus Cristo, a Virgem Maria⁴⁵,

⁴⁴ Madona, Nossa senhora; PINTURA ~ **com menino** Mãe com o filho (Tradução nossa).

⁴⁵ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Madona>. Último acesso em 20/01/2017, às 01h15min.

pintadas durante a época do Renascimento. Essas obras também podem ser denominadas de Virgem Maria com o menino Jesus no colo.



Figura 16: Madona del Prado, de Giovanni Bellini (1505)⁴⁶

⁴⁶ Disponível em: [http://pt.wahooart.com/@@/8YDEXA-Giovanni-Bellini-madonna-do-prado-\(-Madona-del-prato-\).](http://pt.wahooart.com/@@/8YDEXA-Giovanni-Bellini-madonna-do-prado-(-Madona-del-prato-).)
Último acesso 20/01/2017, às 01h29min.



Figura 17: Madona Solly, de Rafael Sanzio (1502)⁴⁷

Nessa época

O artista do Renascimento não vê mais o homem como um simples observador do mundo que expressa a grandeza de Deus, mas como a expressão mais grandiosa do próprio Deus. E o mundo é pensado como uma realidade a ser compreendida cientificamente, e não apenas admirada. (SANTOS, 1999, p. 83)

É possível alegar que essas obras se referem à "expressão mais grandiosa do próprio Deus". Nesse caso, o poder que essas pinturas possuem se iguala ao poder divino. Desse modo, ao relacionar as pinturas das Madonas italianas com a Madona do curta por meio da inversão de papéis, esta acaba nos levando a pensar encontrar-se numa posição divina. Ademais, é notória a semelhança dessas pinturas com a cena em que Val está com Madona no colo (Figura 18). Em vista disso, podemos afirmar que a Madona renascentista é forte, assume ser a mãe de Cristo; a Madona real, de Aracaju, é frágil, embora ganhe ares de fortaleza em outras cenas, para conseguir sobreviver, mas na realidade, é ela quem precisa de colo, pela tristeza que a acompanha por causa de sua situação social e do desprezo e preconceito da sociedade. A Madona renascentista carrega

⁴⁷ Disponível em: <https://expovitrena.wordpress.com/2015/08/26/rafael-sanzio/>. Último acesso em 20/01/2017, às 01h30min.

no colo aquele que vai morrer depois de apanhar e levar pedradas a caminho da cruz. A Madona aracajuana é ela mesma que morre apedrejada. E mesmo assim, apesar do preconceito, ela é como a outra (das pinturas), dita por Val como “um pedacinho de Deus”. Talvez, essa inversão de papéis entre as obras renascentistas e as personagens Val e Madona, torne-se mais uma prova para aproximar Madona com a divindade, pois aí ela representada Cristo, ainda criança, manifestando toda a sua inocência e bondade.



Figura 18 – Madona no colo de Val embaixo da ponte (Cenas de *Madona e a cidade paraíso*)

Além dessa intertextualidade com as obras renascentistas, o nome Madona também pode se referir à famosa cantora *Pop* americana, que causou muita polêmica no início de sua carreira, sofrendo preconceitos pela sociedade da sua época pelo seu modo de agir. Vale ressaltar que a artista lançou um clipe da música *Like a prayer* em que dançava diante de cruzes pegando fogo e beijava um santo negro. Esta música faz parte do álbum que leva o mesmo nome e contém canções que mesclam entre o sagrado (*Dear Jessie*, *Promise to try*) e o profano (*Oh father*, *Act of Contrition*)

Para ampliar ainda mais essa intertextualidade, a trilha sonora desta película possui uma paródia da música da Madona americana, *Like a virgin*. Essa paródia, *Eu sou virgem*, é cantada por uma banda local, *Asas Morenas*. Nesse ponto, podemos identificar mais uma vez a presença da figura de comunhão, mostrando a preocupação dos produtores em apresentar trilhas sonoras cantadas por artistas locais e criar uma aproximação com o leitor.

A cena em que a paródia é cantada ocorre em uma Casa Noturna, onde tem muitas garotas de programa dançando e se insinuando para os clientes. Madona chega até esse local e encontra Val. Esta fica triste por não ser mais como as garotas mais jovens e Madona, para animá-la, começa a dançar essa canção⁴⁸.

É demais
Esse amor
Que você
Foi dançar num bar de um amigo meu
Com o bilhete que fez pra mim
Fiquei mais a fim
Eu sou virgem
Só faço amor quando eu casar
Eu sou virgem
Só namoro quem eu amar
Se você me quiser
Vem mostrar de verdade tudo
Que você sentiu
Sou a Lua sobre o teu mar
Quero me afogar
Vou dançar
Pra você
O meu corpo
Desliza no *pole dance*
Pra te conquistar (08'54" – 09'56")

Diante da letra da música, percebemos que ela não diz respeito à personagem Madona, mas sim a uma mulher que teve um caso amoroso com um homem antes de se tornar garota de programa. Mas o que a presença dessa paródia significa? Levando em consideração o nome da protagonista, os produtores podem ter tentado apresentar essa paródia para frisar a intertextualidade entre as Madonas, visto que marcaria no auditório essa presença entre elas. Ao nos depararmos com a cena da morte de Madona, o aparecimento da oposição entre cidade paraíso e cidade real é destacada, mostrando uma injustiça, pois, enquanto do outro lado da urbe as pessoas estão se divertindo, protegidas pela polícia, a protagonista está sendo assassinada de forma brutal, figurativizando uma imagem do inferno: uma rua sombria, com pessoas do "mal" violentando um ser humano até a morte. Essa injustiça se adéqua à injustiça de maior grau, defendida por Aristóteles (2011, p. 109), pois Madona perde a sua vida, algo que não terá mais volta, fruto de um "crime intolerável e irreparável", também constituirá algo irremediável, pois os criminosos não foram presos até hoje⁴⁹:

⁴⁸ Disponível em: <http://www.ouvirtopmusicas.com/fs/com/ouvirtopmusicas/storage/ggb3emSV1ca/300px/asas-morenas-eu-sou-virgem-trilha-do-filme-madona>. Último acesso em 20/01/2017, às 02h20min.

⁴⁹ Disponível em: <http://a8se.com/tv-atalaia/je1/video/2012/10/56897-policia-investiga-morte-do-travesti-madonna.html>. Último acesso em 21/01/2017, às 01h10min.

[...] quando não há punição suficientemente severa para ela de modo a haver adequação; ou se trata de uma injustiça cujo dano é irremediável, sendo o crime intolerável e irreparável; ou uma injustiça para qual a vítima não consegue obter justiça junto aos tribunais e ter o criminoso legalmente punido, fato que torna o dano irremediável, uma vez que o justicamento e a punição constituem os remédios propriamente ditos.

Ainda consoante a esse episódio, mais uma vez trazemos à baila a questão da intertextualidade no momento em que Val se depara com sua amiga sem vida e a coloca em seu colo. Essa imagem nos remete à escultura, também Renascentista, de Pietá, do artista Michelangelo.



Figura 19: Pietá (Piedade - port.), de Michelangelo (1499)

Vale ressaltar que nesta obra a Virgem Maria está segurando seu filho, Jesus Cristo, após a sua morte, mesmo fato ocorrido na cena do filme, mas com a inversão de papéis, assim como nas obras renascentistas. Isso nos remete ao fato de Madona ser a representação da divindade na terra; e Val, a prostituta, representar a Virgem Maria, criando mais uma vez as oposições entre o sagrado e o profano. Talvez essa inversão de papéis tenha ocorrido por Val sempre proteger e estar ao lado de Madona, assim como uma mãe protege o filho.



Figura 20: Val com Madona falecida no colo (Cena de *Madona e a cidade paraíso*)

Pecadores	Santos / Divindades
Madona	Jesus Cristo
Val	Virgem Maria

Quadro 3 – Oposição entre o sagrado e o profano

No entanto, apesar de serem consideradas pecadoras durante a trama, acabam tornando-se divinas, numa remissão intertextual com a Bíblia que afirma que os homens todos foram feitos à imagem e semelhança de Deus, contrapondo com as imagens que a sociedade faz desses indivíduos, como se o fato de ser travesti e garota de programa fosse um pecado e pudessem ser julgadas por isso. Podemos dizer, sobretudo, que essa nova representação recebida pelas personagens ocorre no intuito de querer quebrar com o preconceito ocorrido na cidade, e denunciar esses fatos.

Para finalizar, nesta cena, Val começa a cantar a música apresentada no fragmento (4). A representação dessa canção, por seu turno, torna-se significativa por ela apresentar figuras que mostram essas personagens como pessoas do bem e que têm uma relação com o divino. Essa música é como se fosse uma cantiga de ninar, logo, como Val sempre estava cuidando de Madona, levamos a pensar que ela fosse como uma mãe para a sua amiga, remetendo a um laço materno entre as

duas. Além disso, com base na letra da música, uma figurativização é criada com elementos do céu (estrela, Sol, luar, amanhecer) frisando a imagem divina de Madona. E finaliza "Meu pedacinho de Deus é você", esse último verso deixa nítido que Madona tinha uma aproximação com o divino, aos olhos de sua amiga.

Para finalizar as nossas análises, no próximo item, apontamos as relações existentes entre os curtas, a fim de evidenciar os sentidos construídos e as imagens discursivas de Aracaju e dos aracajuanos.

3.4 Inter-relação entre os curtas

Levando em consideração as imagens levantadas dos personagens nas películas – a adolescente rebelde e desorientada e a travesti infeliz e perseguida pela sociedade –, percebemos que todas elas se constroem por meio de intertextos e oposições, sendo o par sagrado *versus* profano o que mais se destaca, embora a oposição cidade da qualidade de vida (ou cidade paraíso) e cidade real também tenham se mostrado muito presentes. Desse modo, podemos afirmar que essas oposições de valores se mostram uma estratégia valorosa para se construir e depreender os *ethé*. Em *Xandrilá*, a oposição de valores para obter a imagem de Pepper e sua tia se deu entre os pares o *Rock versus* a oração, o sexo *versus* a penitência. Em Renata, por sua vez, essa oposição se deu entre dúvidas a respeito de sua vida (ir e ficar; voar e precipício; medo e admiração; seguir e não ter para onde ir). Seguindo essa linha, em *Madona e a cidade paraíso*, Aracaju é mostrada entre o paraíso e o inferno, o que é propagado pela mídia e o que realmente caracteriza a cidade; e Madona é retratada entre o divino e o mundano.

A respeito da intertextualidade, ficou evidente, em *Xandrilá*, como a utilização do mito de *Shangri-la* foi importante na construção do paraíso individual construído pelos personagens e também remetendo ao paraíso bíblico. Bem como os efeitos de sentido provocados pela nomeação da droga (xandrilá) utilizada por Pepper, antes de sua morte. Em *Madona e a cidade paraíso*, também ocorreu essa intertextualidade, desta vez remetendo à cidade de Aracaju como sendo esse lugar e evidenciando, mais uma vez, a subjetividade em relação ao que é o paraíso, mostrando os lados opostos da cidade. Ademais, a intertextualidade da Madona (personagem) com a Madona (cantora) e as Madonas (obras renascentistas) nos ajudaram a construir a relação existente de Madona com a divindade.

Desse modo, podemos afirmar que se os produtores dos curtas se preocupam em trazer sempre dois lados opostos interligados pela religião e pelos valores tradicionais da sociedade, e como vimos nos capítulos anteriores, eles conhecem o seu auditório, podemos inferir que a imagem que eles têm dos aracajuanos é de pessoas tradicionais, em que a fé divina sobrepõe-se ao respeito entre os seus semelhantes. Entretanto, mesmo se mostrando um auditório religioso, esse povo fecha os olhos para os problemas sociais que acontecem ao seu redor, na sua cidade, pelo simples fato de o comportamento de muitas pessoas não se enquadrar naquilo que é visto como o certo para eles - *Xandrilá* com a garota rebelde que se torna prostituta e *Madona e cidade paraíso*, com a travesti, negra e pobre sendo assassinada de forma cruel.

Essa imagem se confirma com o paralelo feito com a festa do Pré-Caju, pois enquanto todos estão lá se divertindo no camarote, do lado de dentro da corda, envoltos por toda a polícia local, o outro lado da cidade fica exposto à violência e à brutalidade de jovens preconceituosos que matam por preconceito, por diversão.

Sustentados por esses apontamentos, podemos concluir que a imagem de paraíso, criada pela mídia, é falsa, pois, como foi visto, a Aracaju apresentada enfrenta problemas sociais que tentam ser camuflados pela imprensa no intuito de perpassar a ideia de cidade repleta de belezas naturais, de povo hospitaleiro. Com isso, é revelado um ethos de cidade violenta, que não possui um policiamento necessário, onde a preocupação com as festas e a cultura de massa é mais importante do que o bem estar de toda a população, e não apenas de uma pequena parte privilegiada. A respeito do ethos dos aracajuanos, é possível dizer que uma parcela da população é de pessoas religiosas (e/ou) egoístas e preconceituosas, que não se preocupam com aquilo que elas acreditam ser "errado". Levando em consideração o público alvo dos curtas e os seus produtores, acreditamos que há a criação de uma imagem de outra parcela dessa população, feita de pessoas que tentam lutar contra as injustiças, seja por meio da denúncia filmica, seja por meio da propagação desse tipo de material. Neste último caso, é onde se encaixam os *ethé* do orador, os produtores, e o auditório, os espectadores dos curtas aqui analisados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No transcorrer do nosso trabalho, apresentamos, com base em Bernardet (1985 [1936]), como a impressão de realidade é um fator diferencial no cinema, atentando para como esse procedimento se torna um fator importante na construção de efeitos de sentidos produzidos pelos audiovisuais e como ele se mostra um mecanismo persuasivo por causar essa aproximação com o auditório. Isso porque este, ao se deparar com esse tipo de material, projeta-se para dentro da história, acarretando nessa aproximação de que falamos.

À luz de Padovan (2001), observamos como o curta-metragem surgiu e os benefícios que eles conseguiram com o passar do tempo – Associação Brasileira de Documentaristas; Instituto Nacional de Cinema Educativo; sua exibição obrigatória nos cinemas, antes dos longas; lei que reservava um mercado para os curtas –, pudemos constatar que os curtas-metragens, além de serem produções de baixo custo, se comparados com os longas-metragens, surgiram no intuito de apresentar fatos pouco discutidos na sociedade, e isso é o que acontece com os nossos *corpora*, tendo em vista que tanto *Xandrilá* quanto *Madona e a cidade paraíso* apresentam narrativas com temas (prostituição, homossexualidade, pobreza, violência) e personagens tidos como repulsivos por uma parcela da sociedade sergipana. Desse modo, os curtas analisados acabam, também, denunciando esse tipo de preconceito enraizado, com o intuito de desconstruir essa visão deturpada e alertar as pessoas para as injustiças ocorridas e “varridas” pela mídia.

Ademais, sob a perspectiva de Xavier (2012) e Metz (1972), constatamos a significação e os efeitos de sentido produzidos pelos ângulos, pelos planos e pela luminosidade/escurecimento presentes nos *corpora*. Para isso, utilizando os conceitos de Xavier (2012), construímos um quadro a respeito dos planos (PG, PC, PM, PA, PP, PPP) e verificamos como cada tipo se mostrou nas cenas que recortamos. O PG foi o único que se mostrou ausente em ambos os curtas, acreditamos que essa ausência se dê por conta de as personagens principais se destacarem perante a população e se mostrarem pessoas de personalidade forte, que não se escondem diante dos problemas enfrentados. Comparamos o PC e o PM com as figuras de comunhão, de Perelman e Olbrechts-Tyteca (2005 [1958]), visto que, nas cenas das películas, esses planos sempre exibiam lugares conhecidos da cidade de Aracaju, causando uma aproximação com o seu auditório (a população sergipana). O PP evidenciou o modo como os personagens encaram a realidade. O PPP representou os sentimentos dos indivíduos, fazendo com que o auditório seja transferido para o inconsciente

dos personagens e sentisse a angústia, a dor, a felicidade, o medo que eles demonstram sentir. É nesse momento, também, em que, mais uma vez, a impressão de realidade se mostra, posto que, como foi mencionado, o auditório viaja para dentro da história, esquecendo o seu mundo exterior.

Ainda no que diz respeito à significação cinematográfica, verificamos a iluminação como reflexo das narrativas. Em *Madona e a cidade paraíso*, houve a predominância de cenas muito escuras para, talvez, representar a tragédia e os problemas ocorridos com Madona. Em *Xandrilá*, por seu turno, pelo fato de Renata ter se tornado uma garota de programa de luxo, talvez essa escuridão seja camuflada, visto que ela passa a viver no mundo da luxúria (rodeada de joias, dinheiro, etc.).

Alvitados por Aristóteles (2011 [384-322 a. C]), Mosca (1999) e Ferreira (2010), pudemos apresentar o surgimento da Retórica e dos seus mecanismos persuasivos, tomando o ethos como o principal mecanismo e fonte de nossa pesquisa. Para isso, Amossy (2005) e Maingueneau (2005) foram indispensáveis para podermos observar como as imagens discursivas de Aracaju e dos aracajuanos se mostram nas películas.

A intertextualidade, por sua vez, foi outro mecanismo fundamental para ajudar a construir a imagem do ethos, para isso, os estudos de Bakhtin (2015 [1992]), bem como os de Koch, Bentes e Cavalcante (2008) se mostraram indispensáveis para verificar o diálogo destes textos (curtas) com outros textos já conhecidos por nós. Por conta disso, observamos a intertextualidade entre *Xandrilá* e o mito do paraíso perdido de *shangri-la* – este mito também remetendo ao mito do paraíso bíblico – presente na obra do inglês James Hilton, no livro *Horizonte perdido*.

A respeito de *Madona e a cidade paraíso*, notamos a intertextualidade do nome da obra já remetendo ao discurso propagado pela mídia – Aracaju, a cidade paraíso, cidade de qualidade de vida. Além disso, pudemos constatar que o paraíso é algo subjetivo, tendo em vista que cada personagem o enxerga (paraíso) de forma diferente. Para Renata, o paraíso era tido como possuir uma vida de luxúria, proporcionando prazer para os outros e recebendo também, tanto por meio do sexo, como por meio do dinheiro. Já para Pepper, era se encontrar no estado de plenitude proporcionado pelas drogas; sua tia, por sua vez, enxerga o paraíso como algo divino, semelhante ao que ela via na Bíblia. Por seu turno, Madona, por não ter tido as mesmas experiências dos personagens do curta anterior e por ser remetida ao divino (como veremos adiante), resumia o seu paraíso em poder dançar e se divertir ao lado de sua amiga Val pelo calçadão do centro de Aracaju.

Finalmente, apresentamos os recortes que fizemos das películas e como estes foram essenciais nas nossas análises, pois nos nortearam até chegarmos ao ethos da cidade e dos seus habitantes por meio das oposições de sentidos presentes nas cenas, em sua linguagem verbal e não verbal, e nas músicas, tendo como um dos conceitos norteadores o conceito de intertextualidade. Por isso, com base nos postulados apresentados, analisamos, em *Xandrilá*, como o comportamento religioso é mostrado e o que as letras das trilhas sonoras significam. Em *Madona e a cidade paraíso*, detivemo-nos na imagem de Aracaju perpassada pela mídia e o que ocorre por detrás das câmeras, além de analisar como a intertextualidade com obras renascentistas e como a cantora *pop* Madona nos remeteram aos opostos: sagrado e profano.

Assim como em todos os nossos recortes, em *Xandrilá*, também houve a presença da oposição. No recorte que remete a Pepper e sua tia, observamos como os elementos tidos como atraentes e eufóricos para Pepper são repulsivos e disfóricos para a sua tia, causando aí uma contraposição entre os valores. A tia representada pelo divino e por construir uma figurativização por meio dos elementos que possui (terço, lenço na cabeça, reza); e Pepper pelo demoníaco e/ou profano (*punk rock*, tatuagem, unha pintada de preto). No entanto, percebemos que a tia de Pepper se mostra uma religiosa egoísta, tendo em vista que esta vê Renata como algo demoníaco, mas não se importa de o sobrinho se encontrar com a garota.

As análises das músicas sobre Renata também se mostraram produtivas, visto que, mais uma vez, aparece a oposição de sentidos entre as palavras, representando, talvez, a indecisão da garota em relação a qual o melhor caminho a seguir. Suas escolhas, talvez entendidas por alguns como erradas, podem causar, em uma sociedade tradicional, uma visão negativa da personagem, que não passa de uma garota que quer “viver a vida intensamente”. Nesse caso, Renata mostra-se uma garota feliz com as suas escolhas e sem se importar com o futuro.

Quanto à imagem construída de Aracaju, em *Madona e a cidade paraíso*, verificamos a contraposição entre os dois lados da cidade: o centro e o Pré-Caju. O centro figurativizando o inferno; a festa, o paraíso. Tal figurativização se dá porque o assassinato de Madona ocorre no centro, onde não há nenhum policial, e a festa ocorre em um bairro nobre da cidade, onde está concentrado todo o policiamento. Esse policiamento ocorre porque a mídia precisa de matérias que continuem mostrando a imagem de Aracaju como sendo a cidade paraíso. Porém, estes curtas surgem com o intuito de desmitificar essa imagem e apresentar, de fato, qual a verdadeira imagem

de Aracaju: uma cidade preocupada em apresentar apenas o lado positivo de sua cidade – suas festas, sua cultura – e tentando esconder a violência e as injustiças presentes no seu dia-a-dia.

A oposição também se fez presente na construção do ethos de Madona na relação entre o sagrado e o profano. Primeiro, observamos a semelhança existente entre seu nome, que remete às imagens renascentistas das Madonas, representadas pelas figuras da Virgem Maria com Jesus Cristo, ainda bebê, no colo. Ademais, o nome de uma cantora *pop* americana também foi outra intertextualidade que identificamos, tendo em vista que uma de suas músicas foi parodiada e se tornou trilha do curta – *Like a Virgin* (Madona) e *Eu sou virgem* (Asas Morenas). Por fim, retomamos à cena da morte de Madona, em que sua amiga a segura no colo, remetendo à escultura de Pietá, de Michelangelo, para, mais uma vez, evidenciar como a intertextualidade se torna elemento indispensável para a construção do ethos. Esta última cena, por sua amiga acolhê-la em seu colo, dá-nos a ideia de proteção, de acolhimento materno, também dando a ideia de divindade da personagem, por conta da sua morte injusta e por se mostrar uma pessoa que não tinha más intenções.

Finalmente, fizemos uma inter-relação entre os curtas e constatamos que eles dialogam, pois todas as imagens discursivas foram construídas por meio de oposições, tendo o sagrado e o profano como elementos sempre presentes. Isso nos faz refletir se Aracaju se divide entre esses dois opostos ou se essa é uma visão deturpada dos produtores.

Assim, essa oposição de valores se mostra entre Pepper e sua tia: *Rock* x oração; sexo x penitência. Em Renata: Dúvidas a respeito da sua vida: ir x ficar; voar x precipício; medo x admiração; seguir x não ter para onde ir. Em Madona: divino e mundano. E em Aracaju: paraíso e inferno.

Com base nesses apontamentos, percebemos produtores preocupados em trazer esses pares opostos ligados pela religião por conhecerem o seu auditório, ou seja, eles acreditam que grande parte da população aracajuana são pessoas tradicionais e religiosas. Além disso, apesar de ser uma capital, apresenta indícios de cidade conservadora de muitos interiores, a comparar com a cidade de Itabaiana-SE, como pudemos verificar em trabalhos anteriores⁵⁰. Isso é refletido em seus

⁵⁰ Por termos trabalhado com a construção do ethos por meio de textos veiculados na cidade de Itabaiana-SE, durante o PIBIC, evidenciamos algumas imagens discursivas dessa cidade e de seus moradores. A reunião desse e de outros trabalhos sobre o tema encontram-se no livro que a profa. Dra. Márcia Mariano e eu organizamos: **Diversas faces de Itabaiana**: a análises de imagens discursiva da Cidade dos Caminhoneiros.

moradores, que se mostram pessoas tradicionais e preconceituosas, tendo em vista que, em *Xandrilá*, o desfecho da personagem Renata foi tornar-se garota de programa, como se esse fosse o único destino de meninas que possuam esse tipo de comportamento (não frequentar escola, fumar, ingerir bebida alcoólica, gostar de cantar). No caso de *Madona e a cidade* paraíso, esse preconceito e a falta de preocupação da sociedade como um todo ficou explícito pelo modo como ela foi assassinada (por uma *Gang* que rodava o centro da cidade), sem manifestação de polícia em nenhum momento do curta, evidenciando o perigo presente no centro da cidade. Em contrapartida, na festa do Pré-Caju, o policiamento era constante, mostrando, mais uma vez, a preocupação em criar uma imagem de cidade paraíso para a mídia, visto que, acontecendo algo mais grave durante a festa, essa imagem poderia ser desconstruída. Ainda sobre a preocupação com casos iguais aos de Madona, ficou evidente que a cidade "varre" literalmente esse tipo de "sujeira" deixando tudo "limpo" e "arrumado" para aqueles que vêm de fora.

A partir dessas análises e pelos estudos por elas embasados, passamos a responder as questões que nortearam o nosso trabalho:

- Qual(is) a(s) identidade(s) discursiva(s) inerente(s) a Aracaju?

De acordo com nossas análises, Aracaju se mostra uma cidade tradicional e perigosa, assim como cidades do interior, a exemplo de Itabaiana. A fama de paraíso que lhe foi dada não condiz com aquilo representado nos curtas, pois essa imagem foi criada pela mídia para alcançar maior visibilidade. Essa visão positiva é desfeita com a presença da violência ocorrida em bairros desfavoráveis, bem como o preconceito alarmante (a presença de uma *gang* que mata travestis no meio da rua) de assassinos que circulam à noite do centro da cidade e toda essa injustiça acontecendo sem que nada seja feito para impedir.

- Qual(is) a(s) identidade(s) discursiva(s) inerente(s) aos aracajunos?

Podemos dizer que o ethos dos aracajuanos também se dividem em uma oposição. De um lado, temos os que se mostram pessoas religiosas egoístas, que não se preocupam com os outros, entendidos por eles como “diferentes”. Com isso, percebemos pessoas despreocupadas com os problemas sociais, que se preocupam apenas em se divertir e curtir as festas da sua cidade; de outro – como os produtores dos curtas e o seu auditório –, o oposto, habitantes incomodados com essa outra

parcela da sociedade e que, por isso, buscam, nestes curtas, denunciar os problemas e as injustiças ocorridas na cidade em que vivem.

- De que forma são construídas essas imagens discursivas em curtas-metragens produzidos na cidade?

Com base no nosso trabalho, percebemos que as imagens discursivas se constroem, geralmente, por meio de pares opositivos, em que essa inter-relação causa efeitos de sentidos que fazem com que consigamos observar as imagens discursivas criadas. As figuras de comunhão também tiveram importante valor, pois nos ajudaram a chegar no ethos dos produtores, por meio da reprodução de lugares conhecidos pelo seu auditório. Além disso, a intertextualidade se mostrou uma estratégia eficaz, visto que, por meio dela, conseguimos obter imagens discursivas de determinados personagens, bem como de Aracaju.

Tomando como norte a presença desses pares opositivos e da intertextualidade, podemos pensar que essa oposição de valores e a utilização desses textos outros sejam elementos fundamentais para observar a construção do ethos, tornando-se, quem sabe, em objetos de estudo para as nossas próximas investigações.

REFERÊNCIAS

AMOSSY, Ruth. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. *et all.* In: **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2005. p. 119-144.

ARISTÓTELES. **Retórica**. [384-322 a.C]. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. [1992]. Prefácio à edição francesa Tzevan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. – 6. ed. 2ª tiragem – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

BARROS, Diana. L. P. Estudos do discurso. In: FIORIN, José Luiz (org.) **Introdução à Linguística II**: princípios de análise. São Paulo: Contexto, 2012, p. 187-213.

_____. **Teoria do Discurso**: Fundamentos Semióticos. – 3 ed. – São Paulo: Humanitas/ FLLCH / USP, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas**: Magia e Técnicas Arte e Política. – 6 ed. – São Paulo: Brasiliense, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. [1936]. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Coleção primeiros passos).

BRAIT, Beth. Estilo. In: **Bakhtin**: conceitos-chave. *et all.* – 5. ed. – São Paulo: Contexto, 2012.

BLÜHDORN, Hardarik. A intertextualidade e a compreensão do texto. In: **Linguística textual**: perspectivas alemãs. Hans Peter Wieser; Ingedore G. Villaça Koch (Orgs.) - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, p. 186-213.

FERREIRA, Luiz Antônio. **Leitura e persuasão**: princípios de análise retórica. São Paulo: Contexto, 2010.

FIORIN, José Luiz. O páthos do enunciatário. In: **Em busca do sentido**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008, p. 137-151.

_____. O éthos do enunciador. In: **Em busca do sentido**: estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008, p. 153-162.

GIDDENS, Anthony; SUTTON, Philip W. **Termos essenciais da Sociologia**. Trad. Cláudia Freire. – 1 ed. – São Paulo: Editora Unesp, 2016.

GRÁCIO, Rui Alexandre. **Vocabulário crítico de argumentação**. Coimbra: Grácio Editor, 2013.

GREIMAS, Algirdas Julius; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. – 2 ed. 2ª reimpressão – São Paulo: Contexto, 2013. [1993]

HANKS, William F. O que é contexto. *In: Língua com prática social: das relações entre língua, cultura e sociedade a partir de Bourdieu e Bakhtin*. São Paulo: Cortez, 2008, p. 169-205.

HILTON, James. **Horizonte Perdido**. – 1 ed. – São Paulo: Claridade, 2002.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça. **Introdução à Linguística Textual**: trajetória e grandes temas. – 2 ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

_____; BENTES, Anna Christina; CAVALVANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade**: diálogos possíveis. – 2 ed. – São Paulo: Cortez, 2008.

_____; ELIAS, Vanda Maria. **Ler e compreender**: os sentidos do texto. – 3 ed. – São Paulo: Contexto, 2011.

LANGENSCHIEDT: Pocket Dictionary Italian. Italian-English/English-Italian. Berlin: Langenscheidt, 2011.

MADONA E A CIDADE PARAÍSO. Direção: André Aragão. Direção de fotografia: Arthur Pinto. Produção: Isaac Dourado e André Aragão. Produção executiva: André Aragão. Direção de áudio: Marcel Magalhães. Ilustrações: Thiago Newman. Direção de arte: Jonaína Aurem. Trilha sonora: Naurêa e Asas Morenas. Realização: Gonara Filmes, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. Trad. Cecília P. De Souza e Silva e Décio Rocha. – 3 ed. – São Paulo: Cortez, 2004.

_____. Ethos, cenografia, incorporação. *In: Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. Ruth Amossy (Org.). São Paulo: Editora Contexto, 2005. p. 69-92.

_____. A propósito do ethos. *In: Ethos discursivo*. Ana Raquel Mota; Luciana Salgado (Orgs.). – 2 ed. – São Paulo: Contexto, 2014, p. 11-32.

MARIANO, Márcia Regina Curado Pereira. **As Figuras de Argumentação como estratégias discursivas**: um estudo em avaliações no ensino superior. Tese de doutoramento em Língua Portuguesa. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, 231f.

_____. A construção da imagem discursiva de uma cidade e de um povo na literatura de cordel. *In: Revista Estudos Linguísticos*. v. 42, n. 3. São Paulo, set-dez, 2013, p. 1377-1388. Disponível em: http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/42/el42_v3_set-dez_33_v2_1.pdf

MOSCA. Lineide do Lago Salvador. Velhas e Novas Retóricas: convergências e desdobramentos. *In: Retóricas de ontem e de hoje*. Lineide do Lago Salvador Mosca (org.). – 2 ed – São Paulo: Humanitas Editora / FFLCH/USP, 1999, p. 17-54.

METZ, Christian. **A significação do cinema**. Trad. e posfácio de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PADOVAN, Carlos José. **Audácia e diversidade**: curta-metragem e prêmio estímulo (1968-84). Dissertação como requisito parcial para título de Mestre em Multimeios. Instituto de Artes da UNICAMP. São Paulo: Campinas, 2001.

PERELMAN, Chaim; OLBRECHTS-TYTECA, Lucie. **Tratado da argumentação**: a nova retórica. [1958]. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. – 2 ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2005.

SANTANA, Flávio Passos. **Curtindo o curta sergipano**: um olhar semiótico sobre *Xandrilá*. Trabalho de Conclusão de Curso como requisito parcial para a obtenção do diploma de Licenciado em Letras-Língua Portuguesa. Universidade Federal de Sergipe, *Campus* Professor Alberto Carvalho. Itabaiana, 2015, 55f.

_____; JESUS, Nicaelle Viturino dos Santos de. Curtindo o curta semioticamente. In: **Ciberartigo**: Linguística, Hipertexto & Educação. Lilian Cristina Monteiro França e Lucas Pazoline da Silva Ferreira (Orgs.). Aracaju: Editora Criação, 2016. Disponível em: <http://www.ciberpub.com.br/ebook2015/>. Último acesso em 04/02/2017, às 02h34min.

_____; MARIANO, Márcia Regina Curado. **Diversas faces de Itabaiana**: análises das imagens discursivas da Cidade dos Caminhoneiros (Orgs.) *et all*. Série Acadêmica (Coleção Estudos Linguísticos e literários, nº 4). Aracaju: ArtNer Comunicações, 2016.

SANTOS, Maria das Graças Vieira Proença dos. **História da arte**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

SOBRAL, Adail. Ato/Atividade e evento. In: **Bakhtin**: conceitos-chave. Beth Brait (org.). – 5. ed. – São Paulo: Contexto, 2012.

XAVIER, Ismael. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. – 2 ed. 2ª reimpressão – São Paulo: Paz e Terra, 2012.

XANDRILÁ. Direção de fotografia: Arthur Pinto. Produção: André Aragão, Isaac Dourado e Arthur Pinto. Colorização: André Franco. Efeitos Visuais: Samuel Bla. Engenheiro de Som: Jefferson Andrade. Roteiro adaptado: Cibele Nogueira e André Aragão. Baseado no conto homônimo de Isaac Dourado. Trilha sonora: Patrícia Polayne. Som 5.1 Estúdio Três. Gonara Filmes e SeteNoveAudioVisual, 2011.